ERNST
FISCHER

A NECESSIDADE DA ARTE

9ª
edição

ZAHAR

ARTE

Ernst Fischer

RMS
Monteiro da

A NECESSIDADE DA ARTE

Tradução:
Leandro Konder

Nona edição

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
Von der Notwendigkeit der Kunst

Publicado em 1959 por Verlag der Kunst, Dresden.

Traduzido da edição inglesa, publicada em 1963
pela Penguin Books, em tradução de Anna Bostock.

Copyright © 1959 by Verlag der Kunst

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada
desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

Edição para o Brasil, não podendo ser vendida
em outros países de língua portuguesa.

Edições brasileiras:
1966, 1967, 1971, 1973, 1976, 1977, 1979 e 1981

Capa:
Érico

Direitos exclusivos para a língua portuguesa
Copyright © by
ZAHAR EDITORES S.A.
Travessa do Ouvidor, 11
Rio de Janeiro, RJ — CEP 20040

1983-5 4 3 2

Reservados todos os direitos. É proibida a duplicação ou
reprodução deste volume, ou de partes do mesmo,
sob quaisquer formas ou por quaisquer meios
(eletrônico, mecânico, gravação, fotocópia, ou outros),

ÍNDICE

Introdução, de Antonio Callado 7

Capítulo 1 — A Função da Arte 11

Capítulo 2 — As Origens da Arte 21

Ferramentas 21
Linguagem 30
Semelhança 37
O poder da magia 42
A arte e a sociedade de classes 47

Capítulo 3 — Arte e Capitalismo 59

O romantismo 63
A arte do povo 74
A arte pela arte 80
Impressionismo 83
Naturalismo 88
Simbolismo e misticismo 92
A alienação 94
O niilismo 101
A desumanização 104
Fragmentação 107
Mistificação 110
O vôo para fora da sociedade 116
O realismo 118
O realismo socialista 124

Capítulo 4 — Conteúdo e Forma 133

Os cristais 135
Ornamentos 140
Os organismos vivos 143

A sociedade 146
Tema, conteúdo e significado 150
Como se transforma o significado de um tema ... 151
Interpretação de uma pintura 158
Giotto 167
Sociedade e estilo 169
Forma e experiência social 174
A gruta encantada 179
Nostalgia pela "fonte" 188
Mundo e linguagem da poesia 192
A música 205

Capítulo 5 — A PERDA E A DESCOBERTA DA REALIDADE 223

A arte e as massas 232
Entre a ascensão e a queda 242
O sonho para depois de amanhã 246

Introdução

ANTONIO CALLADO

HÁ NO *Memorial de Aires* uma página com a data e hora de "14 de maio, meia-noite". O ano é o de 1888. O Conselheiro está contando que foi à reunião do Aguiar. "A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse, por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

— Felicito-os.

— Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público?"

Acontece que a alegria reinante nada tinha a ver com o decreto da Regente, que enchia de carros e flâmulas a rua do Ouvidor. E Aires comenta: "Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postiço viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou".

Nas páginas anteriores o Conselheiro menciona mais de uma vez a Abolição. Querendo-a. Envergonhado de ainda termos escravos. Estava no exterior quando Lincoln libertara os pretos americanos. "Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil". E havia pior. A vergonha do Brasil sobreviveria até em páginas de poetas imortais, como uma de Heine em que o poeta fala no capitão negreiro que deixou trezentos escravos não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da poesia".

Assim, os amigos de Aires se alegravam devido a uma carta particular e não devido à carta de alforria dos escravos e o Aires se alegrava porque finalmente o Brasil dava uma provazinha de civilização ao mundo. Quando a gente se lembra de que o criador do Aires era Machado de Assis, um mulato, sua maneira de apresentar a Abolição dá uma idéia de esquizofrenia. É a "alienação" do artista chegando às raias da alienação mental. "Não me enfadei com isso; ao contrário".

Machado ilustra nesse trecho o *leit-motif* do admirável livro de Ernst Fischer que vão ler. À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais "independente" da vida dos outros homens e portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo. Todas as grandes fases de evolução da sociedade tiveram aquele momento de pujança em que sem esforço o artista, integrado no processo, fez do homem do seu tempo um retrato imortal. Até hoje — distante vai a imagem — é com um orgulho nostálgico que nos contemplamos no espelho que ergueram os pintores da Renascença ou os músicos do século XVIII. Quando o molde de uma nova forma de sociedade se vai apertando e enrijecendo, imobilizando o homem, vedando-lhe o horizonte, e afinal, para manter um simulacro de vida, estancando as fontes da liberdade, então se produzem monstrinhos como o nosso Conselheiro Aires, ou, numa violenta tentativa de recapturar a perdida magia do homem primitivo, monstros fabulosos como o Finnegan de James Joyce. O Aires, brasileiro típico, quer inaugurar a nova História do Brasil rasgando os documentos do tráfico de escravos. (O que aliás foi em parte feito, dizem que por aquele outro Conselheiro, Rui Barbosa: queimamos pilhas de registros de entradas de escravos, o que muito dificulta hoje em dia o conhecimento das raças negras que contribuíram para a formação do homem brasileiro). Finnegan, irlandês anarquista, exila-se de toda História voltando com os bolsos cheios de bombas ao ventre materno do inconsciente coletivo.

O problema principal da arte do nosso tempo, em que estala por todas as juntas a armadura do capitalismo, é criar uma ponte nova entre o povo e o artista — e por povo entenda-se todo o mundo, todos os não-artistas. O comportamento do camponês Nikita Kruschev e do Príncipe Philip da Inglaterra em exposições de pintura moderna é exatamente o mesmo: ambos perguntam, para fazer espírito, se os quadros não estão de cabeça para baixo. É que a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas. O pior, como observou Bernard Shaw, é que quem detesta a pintura moderna não agüenta mais a pintura feita à moda antiga. Não se pode imaginar hoje uma volta ao grande romance do século XIX. Mas quem lê por prazer, numa viagem de férias, Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet? Que masoquista, reduzido a escolher um só disco, optaria pelo de música dodecafônica?

Notei no livro de Fischer duas estranhas omissões: a dos nomes de Sartre e Trotsky. Nas coletâneas de *Situations* e ao longo de toda a sua obra literária e filosófica Sartre tem ido como poucos ao fundo do problema do artista na sociedade moderna. Quanto a Trotsky, no seu *Literatura e Revolução*, de 1924, já esboçava muitos dos temas que Fischer orquestra magistralmente. Inclusive lembrava Trotsky que "a Revolução burguesa procurou, com êxito, perpetuar o domínio da burguesia, enquanto a Revolução proletária tem como finalidade a liquidação do proletariado como classe o mais depressa possível". Com isto queria lembrar, quando mal triunfara a Revolução, que a nova literatura, espelho do homem novo e harmonioso que o socialismo devia produzir, não havia de ser sobre a produção de parafusos ou do ferro gusa. Um gênio do desespero e do absurdo como Samuel Beckett será sempre um gênio, mesmo quando chegarmos à libertação e à alegria de um mundo muito mais justo do que o atual. Esses cavaleiros da torre abolida, plantados sem qualquer esperança diante do mistério de si mesmos, não estão apenas refletindo a agonia do capitalismo. Representam uma angústia permanente. Um dos males da sociedade atual é que a própria angústia da condição humana só pode ser sentida (ia quase dizer saboreada) por uns poucos. Esse tipo de angústia é hoje em dia um privilégio dos que dispõem de ócio. Precisa ser estendido a todos.

O livro de Ernst Fischer, colossal painel que acompanha as artes da pré-história propriamente dita à pré-história em que vivemos, é marxista, entre outras razões, porque sem Marx é difícil compreender qualquer problema histórico, mas nada tem de sectário. É um livro de poeta, de esteta, de grande crítico, e, sobretudo, de quem se volta cheio de compaixão e de esperança para o esforço do homem que se constrói através dos tempos. É um estranho livro de História, pois, apesar da sua severidade e do seu aparelhamento de técnica moderna e de erudição (tão mais límpido e puro do que Malraux!), comunica uma emoção de poesia. A visão final da Makarie de Goethe é a invenção de um esplêndido símbolo.

CAPITULO 1

A Função da Arte

"A POESIA É INDISPENSÁVEL. Se eu ao menos soubesse para quê..." Com este encantador e paradoxal epigrama, Jean Cocteau resumiu ao mesmo tempo a necessidade da arte e o seu discutível papel no atual mundo burguês.

O pintor Mondrian, por sua vez, falou do possível "desaparecimento" da arte. A realidade, segundo ele acreditava, iria cada vez mais deslocando a obra de arte, que essencialmente não passaria de uma compensação para o equilíbrio deficiente da realidade atual. "A arte desaparecerá na medida em que a vida adquirir mais equilíbrio".

A arte concebida como "substituto da vida", a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante — trata-se de uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma idéia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária.

No entanto, será a arte apenas um substituto? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem e o mundo? E, naturalmente, poderá a função da arte ser resumida em uma única fórmula? Não satisfará ela diversas e variadas necessidades? E se, observando as origens da arte, chegarmos a conhecer a sua função inicial, não verificaremos também que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

Este livro representa uma tentativa para responder a questões como essas, com base na convicção de que a arte tem sido, é e será sempre necessária.

Como primeiro passo, é preciso advertir que tendemos a considerar natural (e aceitá-lo como tal) um fenômeno surpreendente. E, de fato, referimo-nos a algo surpreendente: milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? Dizer que procuram distração, divertimento, a relaxação, é não resolver o problema. Por que distrai, diverte e relaxa o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com uma pintura ou música, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça ou de um filme? Por que reagimos em face dessas "irrealidades" como se elas fossem a realidade intensificada? Que estranho, misterioso divertimento é esse? E, se alguém nos responde que almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos, então uma nova pergunta se apresenta: por que nossa própria existência não nos basta? Por que esse desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que, da penumbra do auditório, fixamos o nosso olhar admirado em um palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que tão completamente absorve a nossa atenção?

2

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma "plenitude" que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebela-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o "Eu", alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu "Eu" curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade.

Se fosse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.

Essa definição da arte como o meio de *tornar-se um* com o todo da realidade, como o caminho do indivíduo para a plenitude, para o mundo em geral, como a expressão do desejo do indivíduo no sentido de se identificar com aquilo que ele não é, essa definição não será talvez demasiado romântica? Não será temerário concluir, com base no nosso próprio senso de identificação quase-histérico como o herói de um filme ou de um romance, que seja esta a função universal e original da arte? Não conterá a arte, também, o contrário dessa perda "dionisíaca" de si mesmo? Não conterá a arte igualmente o elemento "apolíneo" de divertimento e satisfação que consiste precisamente no fato de que o observador *não* se identifica com o que está sendo representado e até se *distancia* do que está sendo representado, escapa ao poder direto com que a realidade o subjuga, através da representação do real, e liberta-se na arte do esmagamento em que se acha sob o cotidiano? A mesma dualidade — de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la — não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não — de modo algum — um estado de inspiração embriagante.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza — esta provocadora — pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consome* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída*, precisa tomar forma através da objetividade. O livre resultado do trabalho artístico resulta da mestria. Aristóteles, tão freqüentemente mal compreendido, sustentou que a função do drama era purificar as emoções, superando o terror e a piedade, de maneira que o espectador, ao se identificar com Orestes ou Édipo, viesse a ser por sua vez libertado daquela identificação e se erguesse acima da ação cega do destino. Os laços da vida são temporariamente desfeitos, pois a arte "cativa" de modo diferente da realidade, e este agradável e passageiro cativar artístico constitui precisamente a natureza do "divertimento", a natureza daquele prazer que encontramos até nos trabalhos trágicos.

Desse prazer, dessa qualidade libertadora da arte, Bertolt Brecht disse o seguinte:

> Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito "imediato" da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes na platéia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividade "universalmente humana" e não dividida em classes. Por outro lado, a função do drama "não-aristotélico" que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista.

> Tanto o sentimento como a razão se corromperam na época em que o capitalismo se aproximava do seu fim e entraram em um conflito improdutivo e maléfico um com o outro. A ascensão de uma nova classe, porém, e a ação daqueles que lutam por ela se ligam aos sentimentos e à razão de modo que sentimento e razão se vêem empenhados em um conflito *produtivo:* nossos sentimentos nos levam a um máximo de esforço de raciocínio e nossa razão purifica nossos sentimentos.

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devasse a "alienação" do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas no drama como "temporárias e imperfeitas", de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: "Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim". Desse modo, o espectador — no caso, um homem ou uma mulher que vivem do trabalho — virá ao teatro para

> . . . divertir-se assistindo às suas próprias atribuições, às durezas do trabalho de que depende a sua subsistência, bem como para sofrer os impactos das suas incessantes transformações. Aqui, ele poderá *produzir-se a si mesmo* da maneira mais fácil, pois o modo mais fácil de existência é exatamente a arte.

Sem asseverar que o "teatro épico" de Brecht seja a única espécie possível de drama militante para a perspectiva da classe operária, reporto-me à importante teoria brechtiana, tomando-a como ilustração da dialética da arte e do modo pelo qual a função da arte se transforma em um mundo que se está transformando.

2

A *razão de ser* da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita — nós, que vivemos no século XX — o comovermo-nos com as pinturas pré-históricas das cavernas e com antiqüíssimas canções. Karl Marx descreveu a epopéia como a forma artística típica de uma sociedade ainda não desenvolvida; e, em seguida, acrescentou:

> Mas a dificuldade não está na idéia de que a arte e a epopéia gregas estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade está em compreender por que ainda hoje nos proporcionam um prazer artístico e valem, em certos aspectos, como norma e modelo insuperáveis.

A resposta dada por Marx foi a seguinte:

> Por que a infância da humanidade, a infância na qual a humanidade alcançou seu mais belo desenvolvimento, não haveria de exercer um eterno encanto, como época que jamais voltará? Existem crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos povos da antigüidade pertencem a esta última categoria. Os gregos eram crianças normais. O fascínio que a arte deles exerce sobre nós não está em contradição com o estágio social pouco ou nada desenvolvido em que surgiu essa arte. Ele é precisamente o produto de tal situação; deve-se precisamente ao fato de que as condições sociais primitivas sem as quais aquela arte não poderia ter surgido jamais poderão voltar.

Hoje em dia, podemos ter dúvidas quanto a se, em comparação com outros povos, os gregos terão sido "crianças normais". Sabemos, naturalmente, que em outro local Marx e Engels mesmo chamaram a atenção para os aspectos problemáticos do mundo grego, com seu desprezo pelo trabalho, com nas para as cortesãs e os rapazinhos. Desde então, muito mais veio a ser descoberto acerca das cicatrizes existentes do outro lado, da beleza, da serenidade e da harmonia gregas. Nossas atuais idéias a respeito do mundo antigo só parcialmente coincidem com as de Winckelmann, Goethe e Hegel. A Arqueologia, a Etnologia e a investigação histórico-cultural não mais nos permitem aceitar a arte grega como pertencente à nossa "infância". Ao contrário, vemos nela algo de relativamente bem amadurecido e tardio: na perfeição da época de Péricles, localizamos indícios de decadência e declínio. Numerosos trabalhos dos discípulos do grande Fídias — heróis, atletas, arremessadores de disco e condutores de carros — que já foram louvados como "clássicos", hoje nos parecem vazios e insignificantes, quando comparados com realizações de Micenas e do Egito. Mas um aprofundamento no exame dessa questão nos afastaria do problema enfocado por Marx e da solução que ele procurou dar-lhe.

3 O que importa é que Marx enxergou que, na arte historicamente condicionada por um estágio social não desenvolvido, perdurava um *momento de humanidade;* e nisso Marx reconheceu o poder da arte de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente.

Podemos colocar a questão da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais devemos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade. Coisas antigas, aparentemente há muito esquecidas, são preservadas dentro de nós, continuam a agir dentro de nós — freqüentemente sem que as percebamos — e de repente vêm à superfície e começam a nos falar, tal como falaram a Ulisses no Hades as sombras que ele alimentava com o seu sangue. Em diferentes períodos, depen-

③

dendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou em declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são trazidas à luz do dia e despertam para uma nova vida. E, assim como não foi por acaso que Lessing e Herder, revoltados contra as posições feudais e cortesãs, bem como contra a falsidade encoberta pelas cabeleiras e alexandrinos, descobriram Shakespeare para os alemães também não é por acaso que hoje, em sua negação do humanismo e no caráter fetichizado das suas instituições, a Europa ocidental recorra aos fetiches da pré-história e procure utilizá-los na construção de falsos mitos, visando esconder seus problemas reais.

As diferentes classes e sistemas sociais, conquanto desenvolvendo suas respectivas consciências morais, contribuíram para a formação de uma consciência moral humana universal. O conceito de liberdade, apesar de vir correspondendo sempre às condições e aos objetivos de uma determinada classe ou de um determinado sistema social, tende contudo a se desenvolver na direção de uma idéia global una. Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte historicamente condicionada. Enquanto se limitarem a refletir as condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão, Homero, Ésquilo e Sófocles são marcos envelhecidos, pertencem ao passado. Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões e exprimiram potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais. Prometeu trazendo o fogo para a terra, Ulisses voltando para casa em meio a mil aventuras, Tântalo com os filhos enfrentando o seu destino, são criações que mantêm para nós a força original que tiveram. O assunto de *Antígona* — uma luta pelo direito de honrar um parente através de um funeral condigno — pode ser considerado arcaico e pode carecer de comentários históricos para ser devidamente entendido, mas a figura de Antígona, em si mesmo, continua a ser tão comovente como sempre tem sido; e, enquanto existirem seres humanos no mundo, eles se comoverão com as palavras dela: "Minha natureza é a de me ligar por amor e não pelo ódio". Quanto mais chegamos a conhecer trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade deles, seus elementos contínuos e comuns. São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade.

Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *magia*, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Em semelhante sociedade, que exige reconhecimento preciso e consciência global diversificada, é-se obrigado a romper com as formas rígidas dos tempos primitivos em que o elemento mágico ainda operava e chega-se a formas abertas, à liberdade formal, digamos, do romance. A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o "Eu" a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. Mesmo um grande artista didático, como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve-se também do sentimento e da sugestão. Não se limita a colocar o seu público em face da obra de arte; permite-lhe igualmente "entrar" nela. O próprio Brecht sabia disso e preveniu que não lidava com um problema de contrastes absolutos e sim com forças que se transformavam. "Desse modo, a sugestão afetiva ou a persuasão puramente racional podem predominar como meios de comunicação".

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de *fazer mágica* e sim a de *esclarecer* e *incitar à ação;* mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.

Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia.

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

CAPÍTULO 2

As Origens da Arte

A ARTE É QUASE TÃO ANTIGA quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem. Marx definiu o trabalho nos seguintes termos:

> O processo do trabalho é ... atividade deliberada ... para a adaptação das substâncias naturais aos desejos humanos; é a condição geral necessária para que se efetue um intercâmbio entre o homem e a natureza; é a condição permanente imposta pela natureza à vida humana e, por conseguinte, independe das formas da vida social — ou, melhor, é comum a todas as formas sociais.
>
> (*O Capital*)

O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico.

Ferramentas

O homem tornou-se homem através da utilização de ferramentas. Ele se fez, se produziu a si mesmo, fazendo e produzindo ferramentas. A indagação quanto ao que teria existido antes, se o homem ou a ferramenta, é, portanto, puramente acadêmica. Não há ferramenta sem o homem, nem homem sem a ferramenta: os dois passaram a existir simultaneamente e sempre se acharam indissoluvelmente ligados um ao outro. Um organismo vivo relativamente muito desenvolvido tornou-se homem trabalhando com objetos naturais; e, por terem sido utilizados pelo trabalho humano, êstes objetos naturais tornaram-se ferramentas. Aqui, temos outra definição de Marx:

> O instrumento do trabalho é uma coisa ou um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si e a matéria sobre a qual se exerce o seu trabalho; é o condutor da sua atividade. O trabalhador usa as propriedades mecânicas, físicas e químicas das coisas como meios para adquirir poder sobre outras coisas e para adaptar estas outras coisas aos seus desígnios. Pondo de lado o conjunto dos meios de subsistência naturalmente prontos para consumo, tais como as frutas, para os quais bastam os órgãos corpóreos do homem como instrumentos de trabalho, os objetos sobre os quais o trabalhador estabelece seu controle direto não constituem em geral a matéria do trabalho e sim o instrumento do trabalho. A natureza torna-se, assim, instrumento da atividade humana, um instrumento com o qual o homem suplementa seus órgãos corpóreos e acrescenta alguns planos à sua estatura, passando por cima da metragem... O uso e a fabricação de instrumentos de trabalho, embora tenham seus primórdios em outras espécies animais, são características específicas do processo de trabalho humano. E foi por essa razão que Benjamin Franklin definiu o homem como 'a tool-making animal' (*um animal que fabrica ferramentas*).
>
> (*O Capital*)

O ser pré-humano que se desenvolveu e se tornou humano só foi capaz de tal desenvolvimento porque possuía um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sozinha que fez o homem: a natureza (particularmente a natureza orgânica) não admite semelhantes simplificações, semelhantes seqüências unilaterais de causa e efeito. Um sistema de complexas relações — uma nova *qualidade* — resulta sempre do estabelecimento de diversos efeitos recíprocos. O desenvolvimento de certos organismos biológicos trepados nas árvores, em condições que favoreciam o aperfeiçoamento da visão em detrimento do sentido do olfato; o encolhimento do focinho, facilitando uma mudança na disposição dos olhos; a emergência em que se via essa criatura (então equipada com um senso de visão mais agudo e mais preciso) de olhar em todas as direções, como também a postura ereta condicionada por tal situação; a libertação dos membros dianteiros e o crescimento do cérebro, devidos à postura ereta do corpo; as mudanças na alimentação e diversas outras circunstâncias, em conjunto, contribuíram para a criação das condições necessárias para que o homem se tornasse homem. Porém, o órgão diretamente decisivo foi a mão. Já S. Tomás de Aquino estava ciente dessa significação única da mão, esse *organum organorum* (órgãos dos órgãos) e expressou-o na sua definição do homem: *Habet homo rationem et manum* (O homem possui razão e mão). E é verdade que foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência própria do homem.

Gordon Childe assinala na sua *The Story of Tools*:

> Os homens podem fabricar ferramentas porque suas patas dianteiras tornaram-se mãos, porque vêem o mesmo objeto com ambos os olhos e podem avaliar as distâncias com muita exatidão, bem como porque um delicadíssimo sistema nervoso e complicado cérebro os capacitam a controlar os movimentos da mão e do braço em adequação precisa ao que estão vendo com ambos os olhos. Mas os homens não sabem por algum instinto inato fazer ferramentas e usá-las: precisam aprender através da experiência, através do ensaio e do erro.

Um sistema de relações inteiramente novas entre uma determinada espécie e o resto do mundo vem a ser estabelecido pelo uso das ferramentas. No processo de trabalho invertem-se as relações naturais de causa e efeito, tais como elas existiam: o efeito — antecipado, previsto, transformado em "propósito" — passa a ser o legislador do processo de trabalho. Aquele relacionamento entre acontecimentos que, como problema da "finalidade", da "causa final", conduziu muitos filósofos à distração, aquele relacionamento se desenvolveu como uma característica especificamente humana. Contudo, qual é exatamente o problema? Ainda uma vez, permitam-me recorrer a uma das claras definições de Marx:

Devemos considerar o trabalho como forma de atividade peculiar à espécie humana. Uma aranha realiza operações que se assemelham às de um tecelão; e muitos arquitetos hão de se sentir encabulados em face da habilidade com que as abelhas constroem suas colmeias. Porém o que, desde o início, distingue o mais inepto dos arquitetos da mais eficiente das abelhas é que o arquiteto constrói a célula na sua cabeça antes de construí-la na cera. O processo de trabalho resulta na criação de algo que desde o princípio existia na imaginação do trabalhador, existia numa forma ideal. Não ocorre apenas uma mudança de forma provocada pelo trabalhador nos objetos naturais; ocorre, ao mesmo tempo, a realização de propósitos humanos em objetos que existiam na natureza, independentemente do homem. Em tais objetos, o homem realiza seus propósitos, os propósitos que estabelecem as leis da sua atividade, os propósitos aos quais devem subordinar-se os seus próprios desejos.

Esta é uma definição do trabalho ao tempo em que ele já alcançou o seu completo desenvolvimento, ao tempo em que ele já atingiu o seu estágio efetivamente humano. Porém um longo caminho ainda devia ser percorrido antes de ser realizada essa forma final do trabalho, isto é, antes de se chegar à madura humanização do ser pré-humano. A ação determinada consoante um propósito — e, com ela, o nascimento da inteligência, o nascimento da consciência, como primeira criação do homem — foi o resultado de um longo e laborioso processo. Existência consciente quer dizer ação consciente. A existência original do homem era a de um mamífero. O homem é, realmente, um mamífero, mas começa a *fazer* alguma coisa diferente daquilo que podiam fazer outros mamíferos. Os animais, em geral, também agem segundo a "experiência", o que significa: segundo um sistema de reflexos condicionados. É isso que chamamos de "instinto" animal. O organismo que se desenvolveu a ponto de tornar-se humano beneficiou-se de um novo tipo de experiência, que o conduziu a uma mudança decisiva, se bem que vista do exterior pudesse parecer insignificante: trata-se da experiência de que a natureza pode ser utilizada como meio para a consecução de um propósito humano. Todo organismo biológico possui relações de metabolismo com o mundo circundante; contìnuamente tira algo do mundo e dá-lhe algo. Mas isso é feito sempre diretamente, sem intermediários. Só o tra-

1 balho humano é um *metabolismo mediatizado*. Os meios precederam o propósito; o propósito se revelou pelo uso dos meios.

Os órgãos biológicos não são passíveis de substituição. Na realidade, formaram-se como resultado da adaptação às condições do mundo exterior; mas, ao animal, cumpre servir-se dos órgãos que tem e procurar tirar o melhor proveito deles, nada mais. Já o instrumento de trabalho que o homem utiliza, exterior ao organismo, pode ser substituído, e um instrumento primitivo pode ser trocado por outro mais eficiente. Com um órgão natural, não nos defrontamos com a questão da eficiência: o órgão é tal como é; os animais vivem dentro do que lhes permitem seus órgãos e se adaptam ao mundo na medida em que seus órgãos se adaptam. Um ser que usa objetos não-orgânicos como instrumentos, entretanto, não depende desses instrumentos para dar atendimento às suas próprias exigências: pelo contrário, pode adaptar os instrumentos às exigências. A questão da eficiência só pode aparecer depois que essa possibilidade foi conquistada.

A descoberta humana de que alguns instrumentos são de melhor uso que outros e de que os instrumentos podem ser substituídos uns pelos outros levou inevitavelmente à descoberta de que um instrumento imperfeitamente útil pode ser tornado mais eficiente, isto é, à descoberta de que o instrumento não precisava ser diretamente tomado à natureza, mas podia ser *produzido*. A descoberta da menor ou maior eficiência implicava uma especial observação da natureza. Os animais também observam a natureza, e as causas e efeitos naturais também se refletem ou se reproduzem em seus cérebros. Para o animal, contudo, a natureza é um fato dado, que não pode ser modificado por qualquer esforço, por desejo algum, tal como seu próprio organismo. Só o uso de meios não-orgânicos, passíveis de substituição e transformação, possibilita à observação da natureza o situar-se em um novo contexto, possibilita-lhe o prever e antecipar ocorrências, o agir no propósito de obtê-las.

Há um fruto a ser colhido de uma árvore. O animal pré-humano procura alcançá-lo, mas seu braço é muito curto e ele
4 não o consegue; depois de repetidas tentativas frustradas, sua

atenção é compelida a desviar-se para outras coisas. Porém se o animal se serve de uma vara o seu braço se estende; e, se a vara ainda for curta, ele ainda pode utilizar uma segunda e uma terceira, até encontrar uma capaz de fazê-lo colher o fruto. Qual é o novo elemento que apareceu aqui? É a descoberta da diversidade das possibilidades e a habilidade de comparar diversos objetos, avaliar-lhes a eficiência e escolher um deles. Com a utilização de instrumentos, em princípio, nada mais é definitivamente impossível. Basta encontrar o instrumento adequado para conseguir aquilo que anteriormente não podia ser conseguido. Conquistou-se uma nova força sobre a natureza e esta nova força é *potencialmente ilimitada*. Nessa descoberta, precisamente, está uma das raízes da mágica e, por conseguinte, da arte.

No cérebro de um mamífero desenvolvido, uma interação hereditária se estabeleceu entre o centro que assinala a fome — a necessidade que o organismo tem de alimentos — e o centro que é excitado pela imagem ou pelo cheiro de um determinado alimento (digamos, uma fruta). A reação de um dos centros envolve a do outro; o mecanismo é delicadamente sintonizado: quando o animal está com fome, procura o alimento, a fruta. Pela interposição da vara — o instrumento para fazer cair o fruto da árvore — um novo contato entre diferentes centros cerebrais se acha estabelecido. E esse novo processo cerebral vem a ser fortalecido através das inúmeras repetições. A princípio, o processo se realiza apenas em um sentido: o estímulo do complexo *sentir fome* e *ver a fruta* estende-se até incluir o centro que reage pela ligação com a *vara*. O animal enxerga a fruta que lhe apetece e procura a vara que já associou à operação de colher a fruta. Isso ainda não pode propriamente ser chamado de pensar: o elemento do propósito, característico do processo de trabalho — que é o criador do pensamento — ainda está ausente. A vara ainda não faz surgir o propósito da obtenção do fruto; é apenas o instrumento instintivamente buscado para fazê-lo cair. O processo unilateral, o trabalho interdependente dos centros cerebrais, vai-se refinando pela repetição freqüente e seu mecanismo pode ser in-

4 vertido. Em outras palavras, pode ter o seguinte movimento: aqui está a vara; onde estará a fruta que posso apanhar com esta vara?

Desse modo, a vara — o instrumento — torna-se o ponto de partida do processo; o meio serve ao fim, que é colher a fruta. A vara já não é uma mera vara: algo de novo lhe foi magicamente adicionado: uma *função*. A função torna-se o conteúdo essencial da vara. Assim, o instrumento começa a cada vez mais dirigir o interesse, o instrumento passa a ser examinado em função da sua maior ou menor eficiência no servir a um determinado propósito e aparece a questão de se ele não pode ser melhorado, modificado, para tornar-se mais útil, mais eficiente. A experimentação espontânea — o "pensar com as mãos" — que precede todo pensamento como tal, começa a ser gradualmente substituída pela reflexão com um propósito. Essa inversão no processo cerebral é aquilo que chamamos trabalho, ser consciente, fazer consciente, antecipação de resultados pela atividade cerebral. O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser "memória" e passam a ser "experiência".

Um exemplo diferente pode ilustrar melhor esta idéia. Escreve Gordon Childe em *The Story of Tools*:

> Os instrumentos mais antigos, *eolíticos,* eram feitos de pedra; os instrumentos usados pelo homem de Pequim eram pedaços de quartzo deliberadamente recolhidos e carregados para a caverna. Uma escassíssima parcela deles, apenas, chegou a ter a sua forma artificialmente trabalhada com vista a servir melhor às necessidades do sinantropo; e mesmo essas pedras que chegaram a ser artificialmente trabalhadas careciam de qualquer forma padronizada e podem ter servido a variados propósitos. Percebe-se que, em cada ocasião na qual o uso de um instrumento era requerido, adaptava-se uma daquelas pedras às necessidades do momento. De maneira que podem ser classificadas como *instrumentos ocasionais*. . .
>
> Surgem os *instrumentos padronizados.* Em meio à grande massa, à miscelânea dos instrumentos ocasionais de formas extraordinariamente variadas do paleolítico inferior, constatamos que duas ou três formas se repetem e permanecem as mesmas, com variações muito pe-

quenas, em grande número de lugares da Europa ocidental, da África e do Sul da Ásia; seus construtores estavam obviamente tentando copiar um modelo comum, reconhecido como padrão.

Isto nos revela algo da maior importância. O homem, ou o ser pré-humano, tinha feito a descoberta original — ao recolher objetos — de que, por exemplo, uma pedra de forma cortante pode substituir os dentes e os unhas no ato de partir, despedaçar, rasgar uma presa. Uma pedra que pode ser avaliada torna-se um *instrumento ocasional*, mas é posta de lado depois de ter preenchido a sua função momentânea. Os macacos antropomorfos também usam algumas vezes semelhantes instrumentos ocasionais. Através da repetição, uma firme conexão se estabeleceu entre a pedra e a sua utilidade, no cérebro; a criatura que estava para se tornar homem põe-se a recolher e guardar as pedras úteis, ainda quando não houvesse função definida ou propósito concreto ligados a cada pedra. As pedras aparecem como instrumentos para todos os propósitos, que devem ser experimentados em cada caso para aplicação específica. Duas coisas finalmente emergem dessas experimentações repetidas e variadas, desse "pensar com as mãos": primeiro, a descoberta de que era possível escolher entre as ofertas acidentais da natureza (de modo que a referência a um propósito vai-se tornando cada vez mais claramente dominante); segundo, a descoberta de que não é preciso esperar pelas ofertas acidentais, porque *a natureza pode ser corrigida*. A água, o clima, os elementos podem dar à pedra uma forma que lhe facilita a utilização pela mão, que a torna melhor para ser "manejada". Quando o quase-homem começou a "manejar" objetos, utilizando-os como instrumentos, suas ativas mãos descobriram que podia alterar a própria forma do objeto que a natureza oferecia e descobriram que em cada pedra existe a *potencialidade* de tornar-se pontuda ou cortante, quer dizer, a possibilidade de se transformar num instrumento eficaz.

Não há nada de misterioso nessa potencialidade: não manifesta uma "força" da qual a pedra esteja dotada e nem brota acabada de uma consciência criadora como Palas Atena saiu da consciência de Zeus. Foi a consciência criadora, ao contrário, que se desenvolveu como um resultado tardio do descobrimento *manual* de que as pedras podiam ser quebradas, aguçadas, alteradas em suas formas. A forma da pedra utilizada no machado de pedra lascada, por exemplo, produzida de tempos em tempos pela natureza, era útil para certo número de atividades: gradualmente, o homem foi passando a copiá-la da natureza. Produzindo instrumentos como aquela pedra, o homem não estava obedecendo a qualquer "idéia criadora": estava somente imitando. Seus modelos eram as pedras que tinha encontrado e cuja utilidade comprovara experimentalmente. Produzia à base da sua experiência da natureza. O que se achava na sua cabeça, durante essa fase primitiva da produção, não era o resultado final de uma idéia; ele não tinha um plano; o que via antes de agir era um machado de pedra bastante real, e a ação representava uma tentativa de fazer outro machado igual ao primeiro. Não se tratava da realização de uma idéia e sim da imitação de um objeto. Só muito gradualmente o homem veio a se afastar do modelo natural. Usando o instrumento, experimentando-o constantemente, começou muito vagarosamente a torná-lo mais eficiente. A eficiência é mais antiga do que o propósito; a mão é uma descobridora há mais tempo do que o cérebro. (Basta observar uma criança desfazendo um nó: ela não *pensa,* limita-se a experimentar. Só paulatinamente, a partir da experiência das mãos, é que vem a compreensão de como se fez o nó e do melhor modo de desfazê-lo.)

A antecipação de um resultado — a inclusão de um propósito no processo de trabalho — só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada. Resulta de um constante retorno ao produto natural e de inúmeras experimentações mais ou menos bem sucedidas. Não é o olhar para adiante e sim o olhar para trás que cria a idéia de um propósito. O *fazer* consciente e o *ser* consciente se desenvolveram no trabalho, com o trabalho, e só num estágio posterior é que surgiu um propósito claramente reconhecido a dar uma forma específica e um caráter próprio a cada instrumento. Levou tempo para que o homem se pusesse acima da natureza e se defrontasse com ela como um criador.

4

Quando o fez, a diferença conquistada era a seguinte: seu cérebro não refletia mais as coisas de maneira meramente literal. Por força da experiência adquirida no trabalho, podia agora refletir leis naturais e servir-se delas para calcular relações *causais*. (Podia, por exemplo, reconhecer que a energia muscular pode ser transferida para um instrumento e, através deste, trabalhar um objeto; podia reconhecer que o atrito produz calor.) O homem tomava o lugar da natureza. Não esperava mais para ver o que a natureza lhe oferecia: forçava-a cada vez mais a dar-lhe aquilo que ele queria, tornava-a cada vez mais a sua serva. E, além do incremento da utilidade dos instrumentos, além da crescente diferenciação do caráter específico dos instrumentos, além da adaptação cada vez mais bem sucedida dos objetos à mão do homem, de acordo com as leis da natureza, além da crescente *humanização* dos objetos, criavam-se objetos que não existiam na natureza. Cada vez mais, os instrumentos iam perdendo a semelhança com quaisquer objetos naturais. A função do instrumento ia substituindo a sua semelhança original com um objeto da natureza; e, como conseqüência do desenvolvimento da eficiência, o propósito consubstanciado no instrumento — a antecipação intelectual daquilo que ele podia fazer — torna-se cada vez mais importante. Essa transformação da natureza do trabalho só se pôde realizar quando o trabalho já alcançara um estágio relativamente bastante desenvolvido.

Linguagem

5

O desenvolvimento do trabalho exigia um sistema de novos meios de expressão e comunicação que ultrapassaria de muito os poucos sinais conhecidos pelo mundo animal. Mas o trabalho não apenas demandava semelhante sistema de comunicação como também o encorajava. Os animais têm muito pouco a comunicar uns aos outros. A linguagem deles é instintiva: um sistema rudimentar de sinais para o perigo, a atração sexual, etc. Somente no trabalho e através do trabalho é que seres vivos passam a ter muito que dizer uns aos outros. A linguagem surgiu juntamente com os instrumentos.

Em muitas teorias da origem da linguagem, o importante papel desempenhado pelo trabalho e pelos instrumentos é passado por alto ou subestimado. Mesmo Herder, que observou fatos de imensa importância em seus estudos revolucionários e formulou brilhantes argumentos contra a "origem divina" da linguagem, deixou de ver a significação real do trabalho na gênese da linguagem. Antecipando-se aos resultados da pesquisa posterior, descreveu da seguinte maneira sua visão do homem pré-histórico:

> O homem entrou no mundo: que oceano imediatamente rugiu em torno dele! Com que extraordinário esforço aprendeu a diferenciar, a distinguir, a reconhecer seus vários sentidos! Confiando unicamente nos sentidos que tinha reconhecido!

Herder anteviu o que a ciência mais tarde confirmou: que o homem pré-histórico via o mundo como um todo indeterminado e que teve de aprender a separar, diferenciar, selecionar aquilo que era mais essencial à sua própria vida em meio aos muitos e complexos traços do mundo, bem como teve de aprender a estabelecer o necessário equilíbrio entre o mundo e ele mesmo como habitante do mundo. Herder está certo quando diz:

> Mesmo como animal, o homem já dispunha de linguagem. Todas as selvagens, violentas, dolorosas sensações de seu corpo, todas as fortes paixões da sua alma se exprimiam diretamente através de gritos selvagens e sons inarticulados.

Não há dúvida de que esses meios animais de expressão são um elemento de linguagem. "Traços desses sons naturais ainda podem ser ouvidos em todas as linguagens primitivas". Herder compreendeu ainda que esses sons naturais não eram as "raízes atuais" da linguagem, "eram apenas a seiva que alimentou tais raízes".

A linguagem não é tanto um meio de expressão como de comunicação. O homem gradualmente se familiarizou com os objetos "e deu-lhes nomes tomados à natureza, imitando a natureza tanto quanto lhe era possível em seus sons... Era uma pantomima em que o corpo e os gestos colaboravam". A linguagem original era constituída de uma unidade de palavras, entonação musical e imitação por gestos. Diz Herder:

> O primeiro vocabulário foi ampliado a partir do mundo dos sons naturais. A idéia da coisa em si mesma ainda estava em suspenso entre a ação e o sujeito da ação. O *som* tinha de indicar a *coisa* tal como a *coisa* pedia o *som*. Foi assim que *verba* tornou-se *nomina* e *nomina* tornou-se *verba*.

O homem primitivo ainda não distinguia claramente entre a sua atividade e o objeto ao qual ela se relacionava; as duas coisas formavam uma unidade indeterminada. Embora a palavra se tivesse tornado um *signo* (não mais uma simples expressão ou imitação), uma pluralidade de conceitos cabia dentro desse signo. Só gradualmente veio a ser atingida a pura *abstração*.

5

> Os objetos sensoriais eram descritos sensorialmente. E de quantos ângulos, e com relação a quantos aspectos, podiam ser descritos! Dessa maneira, a linguagem era cheia de fetichismo, cheia de inversões indisciplinadas de palavras, cheia de irregularidades e quedas. Sempre que possível, as imagens eram reproduzidas como imagens, criando-se, assim, uma grande riqueza de metáforas, dialetos e designações sensoriais.

Herder lembra que os árabes tinham cinqüenta palavras para designar leão, duzentas para cobra, oitenta para mel e mais de mil para espada: em outras palavras, as denominações sensoriais ainda não se tinham concentrado completamente em abstrações. Ironicamente, Herder pergunta aos que acreditam na "origem divina" da linguagem:

> Por que teria Deus inventado um vocabulário supérfluo?

E mais:

> Uma linguagem primitiva é rica porque é pobre. Seus inventores ainda não tinham podido dar-lhe um planejamento e, assim, não podiam economizar. Foi Deus, então, o inventor inepto das línguas menos desenvolvidas?

Finalmente:

> Ela era uma linguagem viva. O vasto repertório dos gestos estabelecia, tal como estava constituído, o ritmo e os limites a que

> tinham de se confinar as palavras faladas; e a grande riqueza de signos definidores no vocabulário de então substituía a arte da gramática.

Quanto mais o homem acumula experiência, quanto mais aprende a conhecer as diferentes coisas em seus diferentes aspectos, tanto mais rica precisa tornar-se a sua linguagem.

> Quanto mais freqüentemente suas experiências e suas novas características vão-se repetindo na sua própria mente, tanto mais firme e mais fluente vai-se tornando a sua linguagem. Quanto mais ele distingue e classifica, tanto mais ordenada é a sua linguagem.

Alexander von Humboldt desenvolveu e refinou os revolucionários descobrimentos de Herder, embora em certos pontos tenha dado das idéias materialistas e dialéticas de Herder uma visão metafísica e idealista. Humboldt declarou que a linguagem era "imagem e signo ao mesmo tempo; nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala". Também observou com igual clareza que o pensamento não era "apenas dependente da linguagem em geral, mas, de certo modo, determinado pela linguagem particular determinada em que se formulava". Isso traz à lembrança uma observação de Goethe: "A linguagem faz mais o povo do que o povo faz a linguagem". Enfatizando a importância da articulação (sem a qual pode haver expressão, mas nunca pode haver linguagem), Humboldt chegou a uma conclusão quase mítica:

> Para que um homem possa efetivamente entender mesmo que seja uma só palavra — para que possa entendê-la não apenas como impulso sensorial, mas como som articulado definindo um conceito — o todo da linguagem já precisa estar presente dentro da sua mente. Não há nada separado na linguagem; todos os elementos da linguagem e cada um deles se determinam como partes de um conjunto. Por natural que pareça o concluir ter sido a linguagem gradualmente formada, sua invenção só pode ter ocorrido num momento único. O homem só é homem através da linguagem; porém, para poder inventar a linguagem, ele precisava já ser homem.

Podemos aceitar nessa visão aquilo em que ela antecipa a idéia de que o homem pré-histórico via o mundo como um todo indeterminado. A partir da diferenciação deste mundo, a linguagem ia sendo paulatinamente criada. Faltou a Humboldt a solução dialética do problema: o homem tornando-se homem juntamente com o trabalho e a linguagem, de modo que nem o homem, por seu lado, nem o trabalho ou a linguagem, por sua vez, vieram primeiro. Humboldt meramente aflorou o processo dialético e limitou-se a indicá-lo em termos idealistas: "A interdependência entre pensamento e trabalho torna claro que as linguagens não são realmente meios de apresentação de uma verdade já conhecida, mas, antes, meios de descoberta de uma verdade até então desconhecida". É certo que se trata de uma descoberta progressiva, mas o que se descobre é mais propriamente a realidade do que a "verdade": a realidade que se cria no trabalho e pelo trabalho, na linguagem e pela linguagem.

Das muitas teorias lingüísticas que foram formuladas desde a época de Humboldt, quero mencionar ainda a de Mauthner, por ser bastante interessante. Mauthner asseverou que a linguagem se desenvolveu à base de "sons reflexos"; porém acrescentou que a imitação também era um elemento essencial da linguagem. Não somente os sons reflexos do homem (de alegria, dor, surpresa, etc.) como também outros sons naturais são imitados na linguagem. Ao mesmo tempo, a linguagem não deve ser considerada apenas como imitação: precisa ser articulada, isto é, precisa tornar-se um signo portador de uma remota semelhança, apenas "convencional", com o objeto propriamente dito, mesmo nos casos em que ainda há imitação de sons. Toda onomatopéia é, na realidade, matéria de signos e metáforas. Em tais metáforas é freqüente uma concordância misteriosa com coisas reais, de maneira a fazer *lembrar* por meio delas o relâmpago, o trovão, a morte, etc. "Isso, ou qualquer coisa muito parecida, há de ter sido o estágio de formação da linguagem" — escreveu Mauthner — "e não as lendárias *raízes da linguagem* de que ouvimos falar".

A dupla natureza da linguagem como meio de comunicação e meio de expressão, como imagem da realidade e signo para ela, como percepção "sensorial" do objeto e abstração, tem sido sempre um problema especial para a poesia, diverso do que tem sido para a prosa cotidiana. O desejo de retornar à fonte da linguagem é inerente à poesia. Schiller escreveu:

> A linguagem coloca tudo em termos de razão, mas o poeta deve colocar tudo em termos de imaginação. A poesia requer visões, ao passo que a linguagem pede apenas conceitos. Isso quer dizer que a palavra rouba o objeto cuja representação se espera dela em sua natureza sensorial e individual, estabelecendo uma forma de propriedade dela (palavra) sobre o objeto, estabelecendo um caráter geral que é alheio ao objeto original, de modo que o objeto ora deixa de ser livremente representado, ora não é representado de modo algum e sim apenas descrito.

Em todo poeta existe certa nostalgia de uma linguagem "mágica", original.

Num contexto completamente diverso do de Mauthner, que acreditava serem os "sons reflexos" a origem da linguagem, Pavlov definiu a linguagem como um sistema de reflexos condicionados e sinais. Os sons reflexos de Mauthner eram meios elementares, inarticulados, de exprimir a alegria, a dor, etc. Os reflexos condicionados de Pavlov são acontecimentos verificados no interior do sistema nervoso de seres vivos em consonância com acontecimentos que ocorrem em seqüência regular no mundo exterior (por exemplo, um cachorro salivando ao ouvir o som de uma campainha reconhecida como sinal que anuncia as refeições). Em Pavlov, uma palavra é um sinal e a linguagem é o mais altamente desenvolvido dos sistemas de sinalização. Discutindo a natureza da hipnose, Pavlov escreveu:

> Para o ser humano, o mundo como tal é, naturalmente, tão reflexo condicionado como todos os demais estímulos condicionados que o homem tem em comum com o mundo animal, porém — antes de sê-lo — o mundo é sobretudo mais cheio de significação do que qualquer outro estímulo. Na verdade, o mundo animal não tem estímulos que possam sequer remotamente ser comparados aos do mundo humano, quer quantitativa quer qualitativamente... A amplitude e riqueza de conteúdo do mundo explicam por que tão diversas atividades podem ser sugeridas a uma pessoa hipnotizada, atividades que podem envolver tanto o mundo interior como o mundo exterior dessa pessoa.

Sem o trabalho — sem a experiência da utilização de instrumentos — o homem jamais poderia ter desenvolvido a linguagem como imitação da natureza e como sistema de signos representativos de atividades e objetos, isto é, como *abstração*. O homem criou palavras articuladas e diferenciadas não só por ser capaz de dor, alegria e surpresa, mas por ser capaz de *trabalhar*, por ser uma criatura que trabalhava.

A linguagem e a gesticulação são intimamente conexas. Disso, Bücher deduziu que a fala evoluiu a partir de ações reflexas dos órgãos vocais incidentalmente ligadas aos esforços musculares em que implicava o uso de instrumentos. Na medida em que as mãos se tornavam mais finamente articuladas, o mesmo ia ocorrendo com os órgãos vocais, até que o aparecimento da consciência levou à elaboração dessas ações reflexas num sistema de comunicação. Essa teoria enfatiza a significação do processo coletivo de trabalho, sem o qual a linguagem sistemática jamais se poderia ter formado a partir dos sinais primitivos, dos gritos de medo e sexo, que constituíam o material cru da linguagem em formação. O sinal do animal, o sinal de uma mudança no mundo circundante, se desenvolveu e se transformou em um "reflexo de trabalho" lingüístico. E este é o ponto que marca a passagem da adaptação passiva para a transformação ativa da natureza.

Entre as centenas de "instrumentos ocasionais" de várias espécies não se pode distinguir cada um deles por um signo específico. Quando, porém, vão-se definindo alguns instrumentos padronizados, um signo específico — um nome, uma designação precisa — torna-se ao mesmo tempo possível e necessário. A imitação repetida, costumeira, de um instrumento padronizado significa que está acontecendo algo de inteiramente novo. Todas as imitações, todas as elaborações de instrumentos orientadas no sentido da semelhança de outro, continham o mesmo protótipo, um protótipo que se repetia sempre, em sua função, em sua forma, em sua utilidade para o homem. Há muitos machados de pedra lascada e, no entanto, há um só machado de pedra lascada. O homem pode recorrer a qualquer das imitações do machado-modelo porque todas servem ao mesmo propósito deste, produzem os mesmos efeitos e são idênticas ou similares no funcionamento. É sempre a ferramenta de que ele (homem) se serve, uma ferramenta determinada, independentemente da amostra, do exemplar, da cópia singular do machado-modelo que lhe cai nas mãos. Assim, a primeira abstração, a primeira forma conceptual, foi fornecida pelos próprios instrumentos: o homem pré-histórico "abstraiu" dos muitos machados individuais a qualidade comum a todos eles, que era a qualidade de ser machado, de tal modo que, ao fazê-lo, formou o "conceito" de machado. Não sabia que o estava fazendo; não obstante, estava criando um conceito.

5

Semelhança

Ao fabricar um segundo instrumento semelhante ao primeiro, o homem produziu um novo instrumento, igualmente útil e válido. Assim, pela semelhança, pelo *tornar semelhante*, o homem adquiriu o *poder sobre os objetos*. Uma pedra que anteriormente não era útil adquiria utilidade e era recrutada para o serviço do homem ao se transformar em um instrumento. Há qualquer coisa de mágico neste *tornar semelhante*. É uma operação que proporciona dominação sobre a natureza. Outras experiências confirmam a estranha descoberta. Fazendo-se semelhante a um animal, imitando-lhe a aparência, os sons, o homem conseguia atraí-lo, aproximar-se dele e abatê-lo com maior facilidade. Ainda aqui, portanto, a semelhança era uma arma, uma força mágica. Os instintos primitivos das espécies acrescentam, por sua vez, maior força à descoberta. Com base nesses mesmos instintos, as espécies desconfiam dos animais singulares que, pertencendo a elas, desviam-se da normalidade, os albinos, os "diferentes" de todos os tipos; são instintivamente vistos como rebeldes em oposição à tribo, devem ser mortos ou afastados da coletividade natural. Daí que a similitude tenha um significado universal e o homem pré-histórico — que adquirira prática no comparar, escolher e copiar instrumentos — começou a atribuir enorme importância a *toda* semelhança.

Avançando de uma semelhança a outra, o homem chegou a uma riqueza crescente de abstrações. Começou a dar um nome singular a grupos inteiros de objetos conexos. Era da natureza de tais abstrações que elas freqüentemente (se bem que não sempre) exprimissem uma conexão ou relação real. Todos os instrumentos das diversas espécies particulares — convém lembrar — provinham de um determinado instrumento do qual eram cópias. O mesmo é verdadeiro para diversas outras abstrações: o lobo, a maçã, etc. A natureza se reflete na descoberta de novas conexões. O cérebro já não reflete mais cada instrumento como qualquer coisa única, já não reflete cada concha isoladamente, de vez que um *signo* se desenvolveu e abarca todos os instrumentos, todas as conchas, todos os objetos e seres vivos da mesma espécie. Esse processo de concentração e classificação na linguagem torna possível uma comunicação mais livre e mais eficiente no que concerne ao mundo exterior, que cada homem partilha com os demais.

Isso que se passa com o processo da linguagem é verdadeiro também — e sobretudo — para o processo social do trabalho. A coletividade humana emergente repetiu o mesmo processo muitas centenas de vezes. Gradualmente, encontrou um signo, um meio de expressão, para esta sua atividade coletiva. Podemos admitir que este signo derivou do próprio processo de trabalho como certo tipo de reflexo da regularidade rítmica. Ele indicava uma atividade específica e estava tão diretamente ligado a ela que o seu som ou visão provocavam imediata excitação em todos os centros cerebrais nos quais a atividade estava registrada. Tais signos tinham uma imensa importância para o homem primitivo; tinham uma função de organização no interior do grupo ou coletividade, porque significavam a mesma coisa para todos os membros que a integravam.

Um processo coletivo de trabalho requer a coordenação de um ritmo de trabalho e este ritmo coordenador é apoiado por canções mais ou menos articuladas entoadas em conjunto. Semelhantes canções — sejam elas a inglesa "Heave-o-ho!", a alemã "Horuck", ou a russa 'E-uch-nyem" — são essenciais à realização rítmica do trabalho. No refrão delas, refrão que exerce certo efeito mágico na vinculação dos indivíduos ao grupo, o indivíduo preserva o sentido do coletivo mesmo se está trabalhando fora dele. George Thomson (com cujos esplêndidos *Studies in Ancient Greek Society: the Prehistoric Aegean* só me familiarizei quando este meu trabalho estava praticamente concluído, de modo que só os posso referir de passagem) analisa os antigos cantos de trabalho como combinações do refrão (entoado em conjunto) e da improvisação individual. Ele cita, entre outros, um canto recordado pelo missionário suíço Junod. Um garoto *thonga,* quebrando pedras para seus patrões europeus à margem de uma estrada africana, cantava:

"Ba hi shani-sa, ehé!
Ba ku hi hlupha, ehé!
Ba nwa makhofi, ehé!
Ba nga hi njiki, ehé!

(Eles nos tratam mal, *ehé!*
Dão duro em nós, *ehé!*
Bebem seu café, *ehé!*
E nada dão para nós, *ehé!*)

As primeiras palavras-signos para o processo de trabalho — sons cantados proporcionando um ritmo uniforme para a ação coletiva — foram provavelmente, ao mesmo tempo, sinais de comando incitando à ação coletiva (da mesma forma que um grito de advertência produz uma reação reflexa imediata, como, por exemplo, a de debandada). Havia, assim, uma *força* armazenada em cada meio lingüístico de expressão, uma força tanto sobre o homem como sobre a natureza.

Não se tratava apenas de uma crença do homem pré-histórico segundo a qual as palavras lhe pareciam instrumentos poderosos; tratava-se mesmo do fato de que elas efetivamente aumentavam, então, o seu controle sobre a realidade. A linguagem não só possibilitou a coordenação da atividade humana de maneira inteligente, não só possibilitou a descrição e transmissão das experiências e a melhoria da eficiência do trabalho, como possibiltou também a individualização dos objetos por atribuir-lhes palavras particulares, arrancando-os ao anonimato protetor da natureza e pondo-os sob controle do homem. Se faço um sinal marcando determinada árvore na floresta, aquela á-

6

vore está sob meu domínio: posso mandar alguém ir lá e derrubar a árvore que marquei, a qual será reconhecida pelo sinal que lhe imprimi. Um nome dado a um objeto tem efeito semelhante: o objeto fica *marcado*, estabelece-se uma distinção entre ele e os demais objetos, ele é entregue às mãos do homem. Não há uma linha quebrada de desenvolvimento entre a feitura de instrumentos e o marcar esses instrumentos, o apoderar-se deles (identificando-os, digamos, por um sinal, por uma série de sinais ou por um ornamento primitivo) e, por conseguinte, o atribuir-lhes um nome que lhes sirva como identificação ante todos os membros do grupo.

O instrumento padronizado era reproduzido por imitação e a reprodução por imitação individualiza o objeto transformado em instrumento, destacando-o das demais pedras e rompendo a sujeição exclusiva em que se achava quanto à natureza. Podemos supor que os primeiros meios lingüísticos de expressão também nada mais eram do que imitação. A palavra era encarada como amplamente idêntica ao objeto. Era o meio de apreender o objeto, apoderar-se dele, dominá-lo. Verificamos que quase todas as raças primitivas acreditaram que, por nomear um objeto, uma pessoa ou um demônio, exerce-se algum poder sobre eles (ou incorre-se também em sua mágica hostilidade). Essa idéia está preservada em numerosos contos populares: basta-nos lembrar o astucioso Rumpelstiltskin seu triunfante

Glad I am that no one knows
That Rumpelstiltskin I am styled.

(Alegro-me de que ninguém saiba
Que o meu nome é Rumpelstiltskin).

Um meio de expressão — um gesto, uma imagem, um sim, uma palavra — era tão instrumento como um machado ou uma faca. Era apenas outro modo de estabelecer o poder do homem sobre a natureza.

Foi dessa maneira, portanto, que, através da utilização de instrumentos e através do processo coletivo de trabalho, um ser evoluiu fora da natureza. Este ser — o homem — foi o primeiro a chegar a se defrontar com o conjunto da natureza como um *sujeito* ativo. Mas, antes do homem se ter tornado sujeito para si mesmo, a natureza se havia tornado um *objeto* para ele. Uma *coisa* na natureza só se torna *objeto* ao se tornar objeto ou instrumento do trabalho. Uma relação sujeito-objeto só ocorre através do trabalho.

A separação gradual do homem em relação à natureza (da qual ele continua a ser uma criatura, ainda quando se defronte cada vez mais com ela como um criador) deu origem a um dos problemas mais profundos da existência humana. É perfeitamente razoável falar da "dupla natureza" do homem. Conquanto não deixando de pertencer à natureza, ele criou uma "contranatureza" ou "supranatureza". Por intermédio do seu trabalho, deu origem a um novo tipo de realidade: uma realidade que é ao mesmo tempo sensorial e supra-sensorial.

A realidade nunca é um acúmulo de unidades separadas, existentes umas ao lado das outras, sem conexão entre elas. Todo "algo" material é conexo a outros "algos" materiais; entre os objetos há uma vasta variedade de relações. Tais relações são tão reais como os objetos e é só por meio delas que os objetos constituem efetiva realidade. Quanto mais ricas e mais complexas se tornam essas relações, tanto mais rica e mais complexa é a natureza da realidade. Observemos um objeto produzido pelo trabalho. O que é ele? Em termos de realidade mecânica, não passa de uma "massa" que mantém relações com outras "massas" (sendo que o termo 'massa" já é um termo de relacionamento). Em termos de realidade físico-química, é um fragmento de matéria concreta composta de determinado modo por determinados átomos e moléculas e sujeita a certas leis peculiares a essas partículas. Em termos de realidade social e humana, contudo, é um instrumento, um objeto que possui um valor de uso e, se trocado, possui um valor de troca. As novas relações estabelecidas pelo homem com os demais homens penetraram nesse fragmento de matéria e deram-lhe um novo conteúdo e uma qualidade que não tinha antes. E, desse modo, o homem, o ser que trabalha, veio a criar uma nova realidade, uma supranatureza, cujo produto mais extraordinário é a mente humana. O ser que trabalha se eleva pelo trabalho a um ser que pensa. O pensamento — isto é, a mente que pensa — é o resultado necessário do metabolismo mediatizado que é a relação do homem com a natureza.

Por seu trabalho, o homem transforma o mundo como um mágico: um pedaço de madeira, um osso, uma pederneira, são trabalhadores de maneira a assemelharem-se a um modelo e, com isso, são transformados naquele modelo. Objetos materiais são transformados em signos, em nomes, em conceitos. O próprio homem é transformado de animal em homem.

Essa magia encontrada na própria raiz da existência humana, criando simultaneamente um senso de fraqueza e uma consciência de força, um medo da natureza e uma habilidade para controlá-la, essa magia é a verdadeira essência de toda arte. O primeiro a fazer um instrumento, dando nova forma a uma pedra para fazê-la servir ao homem, foi o primeiro artista. O primeiro a dar um nome a um objeto, a individualizá-lo em meio à vastidão indiferenciada da natureza, a marcá-lo com um signo e, pela criação lingüística, a inventar um novo instrumento de poder para os outros homens, foi também um grande artista. O primeiro a organizar uma sincronização para o processo de trabalho por meio de um canto rítmico e a aumentar, assim, a força coletiva do homem, foi um profeta na arte. O primeiro caçador a se disfarçar, assumindo a aparência de um animal para aumentar a eficácia da técnica da caça, o primeiro homem da idade da pedra que assinalou um instrumento ou uma arma com uma marca ou um ornamento, o primeiro a cobrir um tronco de árvore ou uma pedra grande com uma pele de animal para atrair outros animais da mesma espécie — todos esses foram os pioneiros, os pais da arte.

O poder da magia

A estimulante descoberta de que os objetos naturais podiam ser transformados em instrumentos capazes de agir sobre o mundo exterior e alterá-lo levou a mente do homem primitivo, sempre tateando experimentalmente e despertando aos possível também poderia ser conseguido com instrumentos mágicos, isto é, a idéia de que a natureza poderia ser magicamente transformada sem o esforço do trabalho. Deslumbrado pela imensa importância da semelhança e da imitação, ele deduziu que, desde que todas as coisas semelhantes eram idênticas, o poder sobre a natureza que lhe podia ser proporcionado pelo "tornar semelhante" poderia ser ilimitado. O poder recentemente adquirido de individualizar e dominar objetos, de desenvolver uma atividade social e de dar conta de acontecimentos por meio de signos, imagens e palavras, conduziu-o a esperar que o poder mágico da linguagem fosse infinito. Fascinado pela força da deliberação, da vontade, do propósito capaz de antecipar coisas, de fazer com que coisas existentes como idéias na mente viessem a ter existência material, ele foi levado a acreditar numa força avassaladora, sem limites, que existiria nos atos de manifestação da vontade. A mágica do fazer instrumentos levou-o inevitavelmente à tentativa de estender a magia ao infinito.

No livro de Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (Routledege, 1935), há um bom exemplo da crença segundo a qual a imitação acarreta necessariamente um poder sobre o imitado. Um feiticeiro na ilha de Dobu quer que uma doença fatal abata um inimigo.

> No curso da cerimônia de encantamento, o feiticeiro imita por antecipação a agonia do estágio final da doença que está ministrando. Torce-se no chão e arqueja em convulsões. Somente assim, após a fiel reprodução de seus efeitos, é que o encanto produzirá os resultados que se esperam dele.

E lemos mais adiante:

> Os encantamentos são quase tão explícitos quanto as ações que os acompanham... O encantamento que se segue é destinado a causar gangosa, a horrível doença que dilacera a carne como sob o assalto de um pica-pau (ave que lhe dá o nome de "gangosa" na língua nativa):
>
> *Pica-pau que mora em Sigasiga,*
> *no alto da árvore lowana,*
> *bica, bica, e rasga*

o nariz,
as têmporas,
a garganta,
os quadris,
a raiz da língua,
a nuca,
o umbigo,
a cintura,
os rins,
as entranhas,
bica, bica, e rasga.
Pica-pau que mora em Tokuku,
no alto da árvore lowana,
dobra ele,
dobra as costas dele,
dobra os braços dele,
dobra as mãos dele sobre os rins,
dobra a cabeça dele sobre os braços,
dobra e redobra.
E chorando e guinchando
voa lá,
depressa, voa lá.

A arte era um instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais. Seria errôneo, entretanto, explicar a origem da arte por esse único elemento, de maneira exclusiva. Toda nova qualidade que se forma resulta do estabelecimento de um novo quadro de relações que, às vezes, pode ser bem complexo. A atração das coisas brilhantes, luminosas, resplandecentes (não apenas sobre os seres humanos como igualmente sobre os animais) e a irresistível atração da luz podem ter desempenhado também o seu papel no aparecimento da arte. A atração sexual, as cores vivas, os cheiros fortes, as esplêndidas peles, pêlos e plumagens do reino animal, as pedras preciosas, fibras, palavras e gestos de sedução, tudo isso pode ter funcionado como estímulo. Os ritmos da natureza inorgânica e da natureza orgânica, o bater do coração, a respiração, as relações sexuais, a recorrência rítmica de processos ou elementos de forma, o prazer daí derivado — e, em último lugar, mas com não menor importância, os ritmos do trabalho — podem todos ter desempenhado um papel importante. O movimento rítmico apóia o trabalho, coordena o esforço e liga o indivíduo ao grupo, ao social. Toda perturbação de ritmo é desagradável porque interfere no processo da vida e do trabalho; com o que encontramos o ritmo assimilado nas artes como repetição de uma constância, como proporção e simetria. Um elemento essencial nas artes, finalmente, é a capacidade da arte de inspirar medo, fazer-se reverenciar, a sua pretensa capacidade de conferir poder sobre um inimigo. A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvores da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a "beleza" e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência.

Seria muito errado sorrir em face das superstições do homem primitivo e em face de suas tentativas para dominar a natureza pela imitação, pela identificação, pela força das imagens e da linguagem, pela feitiçaria, pelo movimento rítmico, etc. Por ter apenas começado a observar as leis da natureza, por ter apenas começado a descobrir a causalidade, a construir um mundo consciente de signos sociais, de palavras, conceitos e convenções, foi naturalmente levado a inumeráveis conclusões falsas e, arrastado pela analogia, formou muitas idéias fundamentalmente erradas (muitas das quais, de uma ou de outra forma, ainda estão preservadas na nossa linguagem e na nossa filosofia). No entanto, criando a arte, encontrou para si um modo real de aumentar o seu poder e de enriquecer a sua vida. As agitadas danças tribais que precediam uma caçada realmente aumentavam o sentido do poderio da tribo; a pintura guerreira e os gritos de guerra realmente tornavam o combatente mais resoluto e mais apto para atemorizar o inimigo. As pinturas de animais nas cavernas realmente ajudavam a dar ao caçador um sentido de segurança e superioridade sobre a presa. As cerimônias religiosas, com suas convenções estritas, realmente ajudavam a instilar a experiência social em cada membro da tribo e a tornar cada indivíduo parte do corpo coletivo. O homem, aquela fraca criatura que se defrontava com uma natureza perigosa e incompreensivelmente aterradora, era muitíssimo ajudado em seu desenvolvimento pela magia.

A magia original veio a se diferenciar gradualmente em ciência, religião e arte. A função dos gestos foi sendo imperceptivelmente alterado: da limitação com o objetivo de criar poderes mágicos, chegou-se à substituição dos sacrifícios sangrentos por cerimônias representadas. A canção do pica-pau da ilha de Dobu que transcrevi há pouco ainda é pura magia; porém, quando certas tribos aborígines australianas fingem preparar-se para uma vingança sangrenta e, de fato, estão procurando ganhar as boas graças dos mortos por meio da encenação, já nos encontramos diante de uma transição para o drama e para a obra de arte. Outro exemplo: os negros *djagga* cortando uma árvore. Chamam a árvore de irmã do homem em cujo pedaço de terra está plantada. Representam os preparativos da derrubada como preparativos para o casamento da irmã. Na véspera do corte, trazem-lhe leite, cerveja e mel, saudando-a como "*mana mfu* (a criança que vai embora), minha irmã a quem vou dar um marido com quem ela vai-se casar, minha filhinha". E, depois da queda da árvore, o dono do pedaço de terra onde estava plantada expande-se em lamentações: "Vocês roubaram a minha irmã". Aqui, é clara a transição da magia para a arte. A árvore é um organismo vivo. Derrubando-a, os membros da tribo preparam o seu novo nascimento, do mesmo modo que encaram a morte de um indivíduo como o seu novo nascimento fora do corpo maternal da coletividade. O procedimento deles oscila entre a seriedade cerimonial ritualística e a encenação artística; o pranto simulado do irmão da árvore traz consigo o eco de antigos temores e imprecações mágicas. É um rito cerimonial que foi preservado no drama.

A identidade mágica do homem com a terra estava também na raiz do antiqüíssimo costume de sacrificar o rei. O *status* de rei se originou — como foi provado por Frazer — antes de tudo e principalmente da fertilidade mágica. Na Nigéria, os reis eram a princípio apenas maridos das rainhas. As rainhas tinham de conceber para que a terra também desse frutos. Depois que o homem — visto como representante terreno do deus-lua — cumpria a sua tarefa de macho, era estrangulado pelas mulheres. Os hititas espalhavam o sangue do rei assassinado pelos campos e a sua carne era comida por donzelas — as acompanhantes da rainha — que usavam máscaras de cadelas, de éguas e de porcas. Com a passagem do matriarcado ao patriarcado, o rei foi assumindo os poderes da rainha. Usando roupas de mulher e equipado com seios postiços, ele passou a representar a rainha. Em seu lugar, passou a ser assassinado o *interrex* e, afinal, o próprio *interrex* foi substituído por animais. A realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia cedeu lugar à arte.

A arte não era uma produção individual e sim coletiva, se bem que as primeiras características da individualidade tenham começado a tentar manifestar-se nos feiticeiros. A sociedade primitiva implicava uma forma densa e fechada de coletivismo. Nada era mais terrível do que ser excluído da coletividade e ficar sozinho. A separação do indivíduo em relação ao grupo ou à tribo significava morte: o coletivo significava a vida e o conteúdo da vida. A arte, em todas as suas formas — a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas — era a atividade social *par excellence,* comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal. A arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes.

A arte e a sociedade de classes

Estimulados pelas descobertas de Bachofen e Morgan, Marx e Engels descreveram o processo de desintegração da sociedade tribal comunitária, o crescimento gradual das forças produtivas, a progressiva divisão do trabalho, o aparecimento do intercâmbio comercial, a transição para as normas patriarcais e o início da propriedade privada, das classes sociais e do Estado. Numerosos pesquisadores analisaram pormenorizadamente, desde então, esse processo, documentando-o abundantemente. O *Ésquilo e Atenas* e os *Estudos sobre a Antiga Cultura Grega* de George Thomson, nesse campo, são de imensa importância. Na antiga Grécia, o aumento da produtividade do trabalho levou a uma situação na qual os trabalhadores — os *demiurgoi*, "aqueles que trabalham para a comunidade" — eram aceitos como integrantes de uma comunidade que consistia no chefe, nos mais velhos e nos cultivadores da terra. O chefe tinha o poder de dispor de qualquer excedente na produção agrícola. Os chefes recebiam tributo regular. A troca de bens veio a se desenvolver imperceptivelmente junto com as relações amistosas entre as tribos. Dádivas e retribuições assumiram o caráter de intercâmbio. Os chefes e os trabalhadores foram os primeiros a romper os laços do clã: os primeiros tornaram-se proprietários de terras, os segundos organizaram-se em grêmios. A aldeia tribal transformou-se em cidade-Estado, sob a direção dos proprietários de terras. Foi este o começo da sociedade de classes.

Tal como a magia correspondia ao sentido da unidade do homem com a natureza, ao sentido da identidade de tudo o que existia — identidade implícita no clã —, assim a arte se torna uma expressão dos primórdios da alienação. O clã totêmico representava uma *totalidade*. O totem era o símbolo do próprio clã imortal, da eterna comunidade da qual os indivíduos emergiam e à qual acabavam por retornar. A estrutura social uniforme era um "modelo" do mundo circundante. A ordem do mundo encontrava correspondência na ordem social. Algumas raças chamam a unidade social primitiva de *womb* (útero, ventre materno). O coletivo é uma união dos vivos com os mortos. O padre van Wing escreve em *Études Bakongo*:

> A terra pertence, indivisa, à tribo toda, o que quer dizer, não apenas aos vivos como também — ou melhor, primariamente — aos mortos, aos *Bakulu*. A tribo e a terra em que ela vive formam um todo indivisível; e êste todo é regido pelos *Bakulu*.

G. Strehlow escreveu o seguinte sobre as tribos *aranda* e *loritja* da Austrália central:

> Logo que uma mulher sabe que está grávida, isto é, que um *ratapa* (totem) entrou nela, o avô da criança esperada ... vai a uma árvore *mulga* e corta um pequeno *tjurunga* (o secreto e oculto corpo totêmico que une o indivíduo a seus ancestrais e ao universo), no qual ele faz com um dente de gambá sinais ligados ao totem ancestral, que é o seu totem ... O totem — o totem ancestral ou o descendente — o que significa seu portador (aquele que nas cerimônias encarna o totem por seus ornamentos e por sua máscara) aparece nas canções *tjurunga* como unidade indivisa.

A perfeita unidade entre homem, animal, planta, pedra, fonte, entre vida e morte, entre coletivo e individual, é uma premissa para qualquer cerimônia mágica.

Na medida em que os homens se vão separando cada vez mais da natureza, na medida em que a unidade tribal vai sendo gradualmente destruída pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, o equilíbrio entre o indivíduo e o mundo exterior vai sendo cada vez mais perturbado. A falta de harmonia com o mundo exterior conduz à histeria, aos transes, aos acessos de loucura. A postura característica das mênades ou bacantes — o corpo arqueado, a cabeça jogada para trás é a postura clássica da histeria. Numa carta escrita da prisão, em 15 de fevereiro de 1932, o grande marxista italiano Antonio Gramsci falava sobre o método psicanalítico, entendendo que o mesmo só poderia ser fecundamente aplicado àquele grupo de pessoas que a literatura romântica descreveu como

> os humilhados e ofendidos, e que é muito mais numeroso e variado do que se crê tradicionalmente. Refiro-me a essas pessoas que, colhidas pelas rígidas contradições da vida moderna (para falar apenas da atualidade, ainda que em todos os tempos tenha existido sempre uma modernidade em oposição a um passado), não podem, por meios próprios, chegar a uma compreensão dessas contradições e superá-las para alcançar uma nova serenidade, uma nova tranqüilidade moral, um perfeito equilíbrio entre os ditames da vontade e as metas a serem atingidas.

Há tempos de crise em que os contrastes entre o presente e o nosso passado assumem formas extremas. A transição da comunidade social primitiva para a "idade de ferro" da sociedade dividida em classes, com uma reduzida categoria de dirigentes e com suas massas de "humilhados e ofendidos", foi uma dessas épocas de crise.

A condição do "ficar fora de si mesmo", isto é, da histeria, é a de um enérgico esforço de recriação do coletivo, da unidade do mundo. Com o progresso da diferenciação social, ocorreram, por um lado, períodos de possessão demoníaca da coletividade e, por outro, surgiram indivíduos (freqüentemente constituídos em guias) cuja função social era a de serem possuídos ou "inspirados". A tarefa desses indivíduos "possuídos", profetas, sibilas e cantores era restaurar a unidade perdida e a perdida harmonia com o mundo exterior. Podemos ler no *Íon* de Platão:

> Pois os poetas épicos, os bons poetas épicos, tiram a excelência deles não da arte, mas da inspiração, do fato de serem possuídos pela inspiração e poderem, assim, produzir esses admiráveis poemas. Isso ocorre, igualmente, com os poetas líricos: tal como o ínclito Coribantes, que não está de posse dos seus sentidos quando dança, também os poetas líricos não o estão quando fazem seus admiráveis poemas. Quando realizam a harmonia e o ritmo é que estão tomados pelo transporte báquico e tão possuídos como as bacantes, quando estas bebem leite e mel nos rios, coisa que não fazem no momento em que estão de posse dos seus sentidos.

Deus fala através dos possessos, disse Platão. E Deus é um nome para a comunidade. O conteúdo da possessão demoníaca era a reprodução violenta do coletivo no interior do indivíduo, uma espécie de quitessência do coletivo. Numa sociedade diferenciada, a arte se desenvolveu fora da magia precisamente em decorrência da diferenciação e como resultado da alienação a que conduziu essa diferenciação.

Numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte — a poderosa voz da coletividade — a serviço de seus propósitos particulares. As erupções verbais da pitonisa em êxtase eram cuidadosa e muito conscientemente "compiladas" pelos sacerdotes aristocráticos. Fora do coro da coletividade desenvolveu-se o *corifeu*. Os hinos sagrados tornaram-se hinos de louvor aos dirigentes. O totem do clã se subdividiu nos deuses da aristocracia. E, finalmente, o corifeu, com seus dons de improviso e invenção, evoluiu a ponto de transformar-se em um bardo, apto para cantar sem coro nas cortes e, mais tarde, em praça pública. De um lado, encontramos a glorificação apolínea do poder e do *status quo*, dos reis, dos príncipes, das famílias aristocráticas e da ordem social estabelecida por elas, refletindo-lhes a visão ideológica de maneira a fazê-la passar por imagem da ordem universal. De outro lado, havia uma revolta dionisíaca de baixo para cima, a voz da antiga comunidade destruída que se refugiava em sociedades e cultos secretos, protestando contra a violação e fragmentação da sociedade, contra a *hubris* da propriedade privada e contra a maldade da classe dominante, preconizando o retorno aos velhos tempos e aos velhos deuses, bem como anunciando a vinda de uma idade de ouro de bem comum e justiça. Elementos contraditórios freqüentemente se combinavam em um mesmo artista, sobretudo naqueles períodos em que o antigo senso de coletividade ainda não se tinha tornado tão remoto e continuava a existir na consciência do povo. Mesmo os artistas apolíneos, arautos das jovens classes dirigentes, não se revelavam inteiramente libertos desse elemento dionisíaco de protesto e de nostalgia quanto à velha comunidade.

O feiticeiro na primitiva sociedade tribal era, no mais profundo sentido, um representante, um servidor do coletivo; e seu poder mágico acarretava o risco de levá-lo à morte no caso de repetidos fracassos em corresponder às esperanças da comunidade. Na sociedade recém-dividida em classes, o papel do feiticeiro era repartido entre o do artista e o do sacerdote, aos quais se acrescentaram depois o médico, o cientista e o filósofo. O íntimo vínculo entre a arte e o culto só gradualmente veio a ser rompido. Mas, mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade. Dele, não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e idéias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. Tal *função social* era imperativa, indiscutível, da mesma forma que tinha sido a do feiticeiro anteriormente. A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade, da sua classe, da sua nação; cabia-lhe libertar da insegurança de vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinham emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida individual de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universal; cabia-lhe *restaurar a unidade humana perdida.*

Na realidade, o homem pagou um preço colosal por sua elevação a formas de maior complexidade e maior produtividade social. Em conseqüência da diferenciação de habilidades, da divisão do trabalho e da separação das classes, ele se alienou não só da natureza como de si mesmo. O padrão complexo da sociedade representou uma dissolução nas relações inter-humanas: o crescente enriquecimento social representou, em muitos aspectos, um crescente empobrecimento humano. A individualização foi secretamente sentida como uma culpa trágica, a nostalgia de uma unidade perdida era inextinguível e o sonho de uma "idade de ouro", de um "paraíso" de inocência, luzia de um passado distante e perdido na obscuridade. Isso não quer dizer que um retorno à utopia tenha sido o conteúdo único ou essencial da poesia no curso do desenvolvimento das sociedades de classes. O motivo oposto — de afirmação das novas condições sociais, de louvor aos "novos deuses" — também estava poderosamente presente. Na *Oréstia* de Ésquilo, por exemplo, é este o elemento decisivo. Todos os problemas e conflitos sociais se refletiam na literatura usualmente, na forma de alguma "alienação" mitológica e com uma ênfase enganadora. Os glorificadores do passado como "idade de ouro" eram comumente os oprimidos e deserdados entre os poetas. Mais tarde, no período de decadência do mundo antigo, o tema também serviu a poetas de categorias privilegiadas

(Virgílio, Horácio, Ovídio) e, na *Germânia* de Tácito, foi usado como argumento contra as forças da decadência. Mas o sentimento que estava presente desde o princípio e que sempre retornava no curso do processo de diferenciação e de divisão da sociedade em classes era o medo da *hubris,* a crença de que o homem havia perdido completamente o equilíbrio e a medida e que o aparecimento da individualidade levara-o à culpa trágica, inevitavelmente.

A individualização dos seres humanos, por suas conseqüências, tinha de se estender às artes. E isso aconteceu quando uma nova classe social, a dos navegadores comerciantes, surgiu na história: uma classe que tanto tinha a ver com a evolução da personalidade humana. Os latifundiários da aristocracia — esses coveiros da velha coletividade tribal — tinham também desenvolvido algumas personalidades, mas o elemento natural de tais personalidades era a guerra, a aventura e o heroísmo. Um Aquiles ou um Ulisses só podiam ser concebidos longe do solo pátrio; em casa, eles não eram heróis individuais, eram meros representantes de suas nobres famílias, encarnações do eterno modelo de latifundiário, elos impessoais da longa corrente dos seus ancestrais e dos seus herdeiros. O navegador comerciante era algo bem diverso: um "self-made man" desprendido de tudo, acostumado a arriscar a vida, subordinado não à rotina conservadora do plantio e da colheita de terra, mas à inconstância e mutabilidade do mar, que tanto podia elevá-lo como fazê-lo naufragar. Tudo dependia da sua habilidade individual, da sua determinação, mobilidade, lucidez e... sorte. Mas a diferença ainda era mais profunda. O latifundiário e a terra não eram estranhos um ao outro; achavam-se tão intimamente ligados que a extensão do latifúndio era mais ou menos a própria extensão da pessoa do seu proprietário. Tudo vinha da terra e voltava à terra. As relações entre o comerciante e as suas propriedades eram muito outras. O comerciante e a mercadoria estavam *alienados* um em relação ao outro: era da própria natureza da propriedade que ela não ficasse nas mãos do seu proprietário e estivesse constantemente sendo trocada, isto é, sendo transformada. Nunca na história do mundo antigo — que encarava como demoníacas as incursões do dinheiro na economia natural — o valor de troca preponderou sobre o valor de uso das coisas de modo tão completo como no mundo capitalista. No entanto, as qualidades concretas do objeto trocado — quer se tratasse de metal, linho ou especiarias — passaram desde logo a ser secundárias para o mercador; e a qualidade abstrata das formas de propriedade, que é o dinheiro, tornaram-se as coisas essenciais. E, justamente porque o produto passou a ser algo independente dele, algo que se alienava dele, o mercador pôde assumir em relação às mercadorias uma atitude de soberana individualidade. A despersonalização da propriedade deu-lhe a liberdade necessária para tornar-se ele mesmo uma personalidade. Nos centros comerciais costeiros do mundo antigo, sempre encontramos grandes príncipes-mercadores, "tiranos" individuais, que enfrentam as famílias aristocráticas e desafiam os privilégios da tradição, amparados em seus novos direitos como personalidades fortes e eficientes. Em sua forma monetária, a riqueza não respeita vínculos tradicionais: não se importa com a nobreza e a lealdade; inclina-se pelos mais audaciosos e mais afortunados.

A invasão do mundo feudal conservador pelo dinheiro e pelo comércio teve o efeito de desumanizar as relações sociais e desagregar ainda mais a estrutura da sociedade. O "Eu" que só dependia de si mesmo e só consigo mesmo devia contar passou a ocupar o primeiro plano da vida. No Egito, país onde o trabalho era mais respeitado e onde o trabalhador não era discriminado como na Grécia, uma poesia profana ligada aos destinos individuais começou a se desenvolver, desde cedo, lado a lado com a poesia sacra e com a literatura da coletividade. Passamos a transcrever uma das muitas canções de amor do antigo Egito:

Meu coração se apodera de você, meu bem.
Quando me acho entre os seus braços
faço tudo o que você quiser.
Meu desejo é a minha máscara:
quando vejo você, meus olhos brilham.
Achego-me bem a você para enxergar o seu amor.
Você, o marido do meu coração.
Esta hora, a mais bela entre todas as horas,
possa ela ampliar-se até a eternidade.

Desde que eu dormi com você,
você amotinou o meu coração.
Quer o meu coração se rejubile ou chore,
não se afaste de mim!

Em outros países da antigüidade, foi o comércio que trouxe a subjetivização para a literatura. A experiência individual tornara-se tão importante que já podia ter expressão própria, ao lado da crônica tribal, da épica heróica, dos cantos sagrados e das canções de guerra. O Cântico dos Cânticos, atribuído pela lenda ao Rei Salomão, era a expressão de uma nova época. No mundo grego — um mundo de comerciantes navegadores — Safo escreveu uma poesia cheia de paixões individuais, lamentando seu destino pessoal e suas tristezas particulares. Mais tarde, Eurípides revolucionou o magnífico drama coletivo que seus predecessores haviam criado, retratando seres individuais humanos em lugar de máscaras coletivas. O mito — reflexo de uma coletividade na qual o indivíduo não passava de partícula anônima — gradualmente tornou-se uma ficção formal da experiência individual.

O novo individualismo, entretanto, ainda se continha dentro dos limites de uma ampla armação coletiva. A personalidade era o produto de novas condições sociais; a individualização não era algo que acontecesse excepcionalmente com um homem ou com alguns poucos homens, mas um desenvolvimento que se repartia entre muitos e se tornava comunicável, de vez que toda comunicação pressupõe um fator comum. Se existisse em todo o mundo um único "Eu", consciente de si mesmo, erguido ante a coletividade, seria absurdo tentar comunicar essa condição única. Safo não poderia ter cantado o seu destino se êle fosse exclusivamente dela: a despeito da subjetivização intensa, ela tinha a dizer algo que não fora dito antes, mas que se aplicava ao caso de outras pessoas. Ela expressava uma experiência comum a muitos — a experiência da solidão, da personalidade ferida e rejeitada — numa linguagem comum a todos os gregos. Não se tratava de um mero lamento inarticulado: sua experiência *subjetiva* tinha-se tornado *objetiva,* de maneira a poder ser aceita como uma experiência universalmente humana. E mais: o famoso poema a Afrodite é, por sua natureza, uma oração — um meio mágico de influenciar os deuses, isto é, de exercer certo poder sobre a realidade — e é um ato mágico, sacramental. O propósito ou função de semelhantes poemas é o de afetar tanto os deuses como os homens; e não simplesmente o de descrever uma condição, mas o de na realidade mudá-la. Por isso, o poeta subjetivo submetia-se à disciplina da métrica e da forma, à cerimônia mágica e à convenção religiosa. O fato de que um ser humano não se limitasse a exprimir um protesto informe contra a dor da paixão de seu destino individual, mas deliberadamente obedecesse à disciplina da linguagem e às normas da tradição, parece inexplicável até que nos disponhamos a compreender a arte como um meio individual de retorno ao coletivo.

O novo "Eu" emergia do antigo "Nós" A voz individual destacara-se do coro. Mas um eco daquele coro ainda perdurava em cada personalidade. O elemento social ou coletivo se tinha subjetivizado no "Eu", mas o conteúdo essencial da personalidade continuava e continua ainda hoje a ser social. O amor, o mais subjetivo dos sentimentos, é também o mais universal dos instintos, o instinto da propagação da espécie. As formas e expressões específicas do amor em qualquer época refletem as condições sociais que permitem à sexualidade desenvolver-se em relações mais ricas, mais complexas e mais sutis. Refletem quer a atmosfera de uma sociedade baseada na escravidão, quer a atmosfera de uma sociedade feudal ou de uma sociedade burguesa. E refletem, também, o grau de igualdade ou desigualdade das mulheres em relação aos homens, a estrutura do casamento, a idéia corrente de família, atitude no que se refere à propriedade, etc. Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. A experiência do artista precisa apreender as novas relações sociais de maneira a fazer que outros também venham a tomar consciência delas; ela precisa dizer *hic tua res agitur*. Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. Pelo simples fato de descrever sentimentos, relações e condições que não haviam sido descritos anteriormente, ele canaliza-os do seu "Eu" aparentemente isolado para um "Nós"; e este 'Nós" pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista. Esse processo, todavia, nunca é um retorno à primitiva coletividade do passado; ao contrário, representa um impulso na direção de uma nova comunidade cheia de diferenças e tensões, na qual a voz individual não se perde numa vasta unissonância. Em todo autêntico trabalho de arte, a divisão da realidade humana em individual e coletiva, em singular e universal, é interrompida; porém é mantida como fator a ser incorporado em uma unidade recriada.

Só a arte pode fazer todas essas coisas. A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social.* A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das idéias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só de representar a realidade como a de plasmá-la. O Moisés de Miguel Ângelo não era só a imagem artística do homem do Renascimento, a corporificação em perda de uma nova personalidade consciente de si mesma. Era também um mandamento em pedra dirigido aos contemporâneos de Miguel Ângelo e a seus dirigentes: "É assim que vocês precisam ser. A época em que vivemos o exige. O mundo a cujo nascimento presenciamos o requer".

Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era diretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por ele assumida, isto é, aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, quando passavam a se chocar com demasiada freqüência, isso era um sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade. Em geral, porém, os artistas que pertenceram a sociedades coerentes e a classes ainda não constituídas em impedimentos ao progresso não sentiram como perda da liberdade artística a prescrição que lhes era feita pela sociedade de certo tipo de temas. Muito raramente tais temas foram impostos por caprichos de patrões individuais; usualmente, eram impostos por tendências e tradições profundamente enraizadas no povo. Dado o tema, um artista podia, por seu original domínio do mesmo, expressar a sua individualidade e, ao mesmo tempo, retratar os novos processos que se realizavam no interior da sociedade. Sua habilidade para captar os traços essenciais de seu tempo e para desvendar as novas realidades era a medida de sua grandeza como artista.

Tem sido quase sempre uma característica dos grandes períodos da arte a de que as idéias da classe dominante ou as idéias de uma classe revolucionária em ascensão coincidam com o desenvolvimento das forças produtivas e com as necessidades gerais da sociedade. Em tais períodos de equilíbrio, uma nova e harmoniosa unidade tem parecido haver sido quase alcançada, e os interesses de uma determinada classe particular têm parecido ser o interesse comum. O artista, vivendo e trabalhando em um estado de ilusão mágica, prefigurava o nascimento de uma comunidade que tudo abarcaria. Porém, na medida em que o caráter ilusório dessa expectativa se tornou claro, na medida em que a aparente unidade se desintegrou e voltou a explodir o conflito entre as classes, e na medida em que as contradições e injustiças da nova situação se tornaram mais agudas, a situação da arte e dos artistas tornou-se mais difícil e mais problemática.

Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo.

CAPÍTULO 3

Arte e Capitalismo

O ARTISTA NA ÉPOCA DO CAPITALISMO encontrou-se numa situação muito peculiar. O Rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro: o capitalismo transformou tudo em mercadoria. Com um incremento até então inimaginável na produção e na produtividade, estendendo dinamicamente a nova ordem a todas as partes do globo e a todas as áreas da experiência humana, o capitalismo dissolveu o velho mundo num turbilhão de moléculas, destruiu todas as relações diretas entre o produtor e o consumidor e lançou todos os produtos num mercado anônimo onde deveriam ser vendidos ou comprados. Antes, o artesão trabalhava para atender à encomenda de um determinado cliente particular. O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão do trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias. O patrocinador individual foi invalidado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precária, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamado "público". A obra de arte foi sendo cada vez mais subordinada às leis da competição.

Pela primeira vez na história da humanidade, o artista aparecia como artista "livre", personalidade "livre", desfrutando uma liberdade que chegava ao absurdo, que chegava à mais gélida das solidões. A arte tornou-se uma ocupação meio romântica, meio comercial.

Por muito tempo, o capitalismo encarou a arte como algo suspeito, frívolo e opaco. A arte "não dava lucro". A sociedade pré-capitalista tendia para a extravagância, para o gasto amplo e sem controle, para a prodigalidade no divertimento e para a promoção das artes. O capitalismo acarretou o cálculo sóbrio e a contenção puritana. Em sua forma pré-capitalista, a riqueza fora volátil e centrífuga; a riqueza capitalista, contudo, demandava constante acumulação e concentração, permanente auto-incremento. Karl Marx dá-nos a seguinte descrição do capitalista:

> Fanaticamente dedicado à expansão do valor, ele canaliza, sem esmorecimento, seres humanos para a produção pela produção, conduzindo, assim, a um desenvolvimento da produtividade social e à criação daquelas condições materiais de produção indispensáveis para que se forme a base real de um tipo superior de sociedade, uma sociedade cujo princípio fundamental seja o pleno e livre desenvolvimento de todos os indivíduos. Só como personificação do capital é que o capitalista se faz respeitar. Ele partilha com o avarento da paixão pela riqueza como tal. Porém aquilo que no avarento assume o aspecto de mania é no capitalista o efeito de um mecanismo social no qual ele não passa de uma peça ativa da engrenagem. Além disso, o desenvolvimento da produção capitalista necessita de um contínuo incremento do capital investido nas emprêsas industriais. O capitalismo subordina todo capitalista individual às leis imanentes da produção capitalista, que se manifestam como leis externas coercitivas. A competição força-o sempre a estender o seu capital para mantê-lo; e ele só o pode fazer por meio da acumulação progressiva.
>
> *(O Capital)*

E mais adiante:

> Acumulai, acumulai! Falam Moisés e todos os profetas. "A indústria fornece o material cuja poupança acumula" (Adam Smith, *A Riqueza das Nações*). É preciso poupar, poupar, reconverter o

máximo possível de mais-valia ou de excedente de produção em capital. A acumulação pela acumulação, a produção pela produção — essa foi a fórmula pela qual os economistas clássicos expressaram a missão histórica do período burguês.

É claro que o aumento capitalista da riqueza também trouxe novos luxos consigo. Mas, como Marx observou, "... a dissipação do capitalista nunca tem o caráter espontâneo da prodigalidade sem controle que era característica de certos senhores feudais. Sob ela, ocultam-se um cálculo sórdido e uma irredutível avareza". Para o capitalista, o luxo pode significar satisfação para os seus desejos privados, mas implica também ostentação de riqueza como meio de obter crédito e prestígio. O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada ou apenas como um bom investimento. Por outro lado, é verdade que o capitalismo libertou para a produção artística forças tão poderosas como para a produção econômica. Deu origem a novos sentimentos, novas idéias, e proporcionou aos artistas novos meios para expressá-las. Já não era possível manter-se em rígida observância aos estilos fixos ou de lenta evolução; haviam sido superadas as limitações regionais em que costumam formar-se tais estilos e a arte se desenvolvia em um espaço de crescente extensão e em um tempo acelerado. Desse modo, ao mesmo tempo que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais.

Além disso, a condição agudamente problemática das artes no mundo capitalista não se manifestou com toda a clareza enquanto a burguesia era uma classe em ascensão e enquanto o artista que afirmava as idéias burguesas ainda fazia parte de uma força ativamente progressista.

Durante o Renascimento, com a primeira onda do avanço burguês, as relações sociais continuavam a ser relativamente transparentes, a divisão do trabalho não assumira ainda as formas rígidas e estreitas que viriam a assumir depois e a riqueza das forças produtivas ainda não era amontoada como em um armazém no interior da personalidade do burguês. O burguês recém-enriquecido e os príncipes que colaboravam com ele eram patrões generosos. Novos mundos, então, se abriam completamente aos homens bem dotados para a criação. O naturalista, o descobridor, o engenheiro, o arquiteto, o escultor, o pintor e o escritor apareciam freqüentemente combinados em uma única pessoa e esta pessoa dava uma afirmação apaixonada da época em que vivia, cuja atitude fundamental podia ser resumida em uma frase: "Que alegria, a de estar vivo!" A segunda onda se deu com a revolução democrático-burguesa, que alcançou o seu clímax com a Revolução Francesa. Aqui, também, o artista exprimia as idéias do seu tempo, em sua orgulhosa subjetividade, pois esta subjetividade era a subjetividade do homem livre que lutava pela causa da humanidade, pela unidade do seu país e da espécie humana como um todo, em um espírito de liberdade, igualdade e fraternidade — a bandeira da sua época, o programa ideológico da burguesia em ascensão.

Na verdade, as contradições internas do capitalismo já se manifestavam. Enquanto proclamava a liberdade, o capitalismo punha em prática a sua idéia peculiar de liberdade, sob a forma de escravidão assalariada. Subordinava o prometido livre desenvolvimento das capacidades humanas individuais à lei das selvas da competição capitalista. Enquadrava a multifária personalidade humana em estreitas especializações. Mesmo naquela época, tais contradições já começavam a suscitar problemas. Um artista sincero e humanista autêntico tinha por que sentir-se profundamente desiludido em face dos sóbrios, prosaicos e, no entanto, inquietantes resultados da revolução democrático-burguesa. E, depois de 1848, ano do colapso daquela revolução na Europa, podemos falar mesmo de uma espécie de desencanto nas artes. O período artístico brilhante da burguesia estava chegando ao fim. Os artistas e as artes entravam no mundo capitalista da produção de mercadorias em sua forma desenvolvida, com sua completa alienação do ser humano, com a exteriorização e materialização de todas as relações humanas, com a divisão do trabalho, a fragmentação e a rígida especialização, com o obscurecimento das conexões sociais e com o crescente isolamento e a crescente negação do indivíduo.

O artista sincero e humanista autêntico já não podia afirmar semelhante mundo. Já não podia acreditar, de posse de uma clara consciência, que a vitória da burguesia significava a vitória da humanidade.

O romantismo

O romantismo foi um movimento de protesto, de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das "ilusões perdidas", contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros. A áspera crítica feita por Novalis, o romântico alemão, do *Wilhelm Meister* de Goethe era característica dessa atitude (se bem que Friedrich Schlegel, outro romântico, aplaudiu com entusiasmo o grande romance). No *Wilhelm Meister,* Goethe apresenta os valores burgueses com um espírito positivo e traça o caminho do esteticismo à vida ativa, no interior do prosaico mundo burguês. Novalis não admitia isso:

> Aventureiros, comediantes, cortesãs, lojistas e filisteus são os ingredientes deste romance. Quem o aceitar de coração jamais há de ler outro.

Dos *Discursos* de Rousseau até o *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, o romantismo foi a atitude dominante na arte e na literatura européia. Em têrmos de consciência pequeno-burguesa, o romantismo foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento. Só com Marx e Engels é que foi possível reconhecer a natureza e a origem dessas contradições e compreender a dialética do desenvolvimento social, aparecendo a classe operária como a única força que podia superá-las. A atitude romântica não podia deixar de ser confusa, pois a pequena-burguesia era a própria corporificação da contradição social: ao mesmo tempo que alimentava esperanças de abocanhar o seu bocado no enriquecimento geral, temia ser esmagada pelo processo; ao mesmo tempo que sonhava com novas possibilidades, lamentava a perda da velha segurança e o sacrifício da ordem; ao mesmo tempo que olhava para diante para os novos tempos, voltava freqüentemente o olhar nostálgico para trás, para os idos "bons tempos".

Para começar, o romantismo foi uma revolta pequeno-burguesa contra o classicismo da nobreza, contra as normas e os padrões, contra a forma aristocrática e contra um conteúdo que excluía tôdas as soluções "comuns". Para os rebeldes românticos, não havia temas privilegiados: tudo podia ser assunto para a arte. Goethe, admirador de Stendhal e Mérimée, disse, já velho, em 14 de março de 1830:

> Os exageros e excrescências desaparecerão gradualmente; e, no final, esta grande vantagem permanecerá: além de uma forma de maior riqueza, mais ricos e diversificados temas terão sido alcançados. E nenhum objetivo do mais amplo dos mundos e dos mais variados tipos de vida será mais excluído como antipoético. (*Conversas com Eckermann*.)

Conquanto em oposição a tudo que Goethe sustentava, Novalis também admitiu que o romantismo encorajava a abordagem poética de temas até então proibidos. "Tratamento romântico", escreveu ele, "significa atribuir uma elevada importância àquilo que é comum, uma aparência misteriosa ao que é corriqueiro e a dignidade do desconhecido ao que é familiar". Shelley, por sua vez, escreveu na sua *Defesa da Poesia*: "A poesia... faz que os objetos familiares apareçam como se não fossem". O romantismo representou o abandono dos aprazíveis jardins do classicismo pela amplitude de um mundo bravio.

Contudo, o romantismo não se opôs apenas ao classicismo e sim, também, ao iluminismo. Em muitos casos, não se tratava de uma imposição total, mas de uma oposição limitada às idéias mecanicistas e às simplificações otimistas. É verdade que Chateaubriand, Burke, Coleridge, Schlegel e diversos outros — especialmente entre os românticos alemães — repeliram solenemente o iluminismo: porém Shelley, Byron, Stendhal e Heine, cuja visão das contradições do desenvolvimento social era mais profunda, prosseguiram o trabalho do iluminismo.

Uma das experiências básicas era a do indivíduo que emergia, sozinho e incompleto, da crescente divisão do trabalho, da especialização e da conseqüente fragmentação da vida. Sob a velha ordem, a categoria social de um homem tinha sido como que uma espécie de intermediário em suas relações com os demais e com a sociedade em geral. No mundo capitalista, o indivíduo se defrontava sozinho com a sociedade, sem intermediário algum, como um estranho no meio de estranhos, como um "Eu" isolado em posição ao imenso "não-Eu". Tal situação estimulava a autovalorização e um orgulhoso subjetivismo, mas produzia igualmente um sentimento de fragilidade, perda e abandono. Encorajava simultâneamente o "Eu" napoleônico e um "Eu" choroso, prosternado aos pés das sagradas efígies. Um "Eu" ora disposto a conquistar o mundo, ora tomado pelo terror da solidão. A subjetividade do artista e do escritor, isolada e voltada sobre si mesma, lutando pela vida, vendendo-se no mercado e, no entanto, enfrentando o mundo burguês como "gênio", sonhava com a unidade perdida e clamava por uma comunidade ideal, projetada pela imaginação, ora no passado, ora no futuro. A tríade dialética — *tese* (unidade original), *antítese* (alienação, isolamento, fragmentação) e *síntese* (remoção das contradições, reconciliação com o real, identidade sujeito-objeto, paraíso reconquistado) — estava no próprio âmago do romantismo.

Todas as contradições inerentes ao romantismo foram levadas a um ponto extremo pelo período revolucionário que teve o seu prólogo na guerra norte-americana pela independência e teve o seu ato final em Waterloo. A revolução (as atitudes adotadas em face dela como um todo e em face de cada uma das suas fases) é a verdadeira chave para a compreensão do movimento romântico. A cada passo, a cada volta nos acontecimentos, o movimento se rachava, se dividia em um encaminhamento progressista e um encaminhamento reacionário. E em cada divisão a pequena-burguesia demonstrava ser, como Marx escreveu a Schweitzer, "a própria contradição corporificada".

O que todos os românticos tinham em comum era certa antipatia pelo capitalismo (uns encarando-o de um ângulo aristocrático, outros encarando-o de um ângulo plebeu), certa crença faustiana ou byroniana na insaciabilidade dos indivíduos e uma franca aceitação da "paixão em seus próprios direitos" (Stendhal). Na medida em que a produção material ia sendo oficialmente consagrada como a quintessência daquilo que valia a pena, na medida em que uma crosta de respeitabilidade recobria o cerne imundo dos negócios, os artistas e os escritores procuravam com maior vigor e mais intensamente revelar o coração humano, arremessando a dinamite das paixões contra a ordem aparente do disciplinado mundo burguês. E, na medida em que se tornava mais clara a relativização dos valores pelos métodos capitalistas de produção, a paixão — a intensidade da experiência — aparecia mais fortemente como um valor absoluto. Keats declarou que em nada acreditava tanto como nas "afeições do coração". No prefácio de *The Cenci,* Shelley escreveu: "A imaginação é como se Deus imortal tivesse feito a carne para a redenção das paixões mortais". Géricault — "extremado em tudo", como disse Delacroix — escreveu em um ensaio a respeito da "febre de exultação que tudo oprime e tudo destrói" e falou do "fogo de um vulcão que precisa irromper irreprimivelmente à luz do dia".

O romantismo foi, seguramente, uma quebra. Levou aos bravios, exóticos, ilimitados horizontes: mas também levou cada povo de volta ao seu próprio passado e à sua natureza específica. Todos os grandes românticos admiraram Napoleão, personalidade "cósmica", sem limites. Ao mesmo tempo, a revolta romântica unia-se às lutas de libertação nacional. Foscolo congratulou-se com Napoleão através de uma ode intitulada *A Bonaparte Liberatore.* Em 1802, ele pedia a Napoleão que proclamasse a independência da República Cisalpina, na Itália. No fim, repugnado com o conquistador, tornou-se antibonapartista. Da mesma forma, Leopardi, amargurado e desiludido com o fracasso do libertador francês na conquista da independência para o seu país, exclamava nas *Canzoni*:

..l' armi, qua l'armi! Io solo
Combaterò, procomberò sol io.

Dammi, o ciel, che sia foco
Agli italici petti il sangue mio.

> (Armas, dêem-me armas! Eu sozinho
> combaterei, tombarei. Eu só.
> Praza aos céus que o meu sangue seja fogo
> queimando nos corações italianos.)

Na Europa oriental, onde o capitalismo ainda não tinha triunfado e onde o povo ainda trabalhava sob o jugo de um medievalismo decadente, o romantismo significava pura e simplesmente rebelião, incitação ao povo para erguer-se contra os opressores internos e externos, apelo à consciência nacional para enfrentar o feudalismo, o absolutismo e a exploração estrangeira. Byron passou por esses países como uma tempestade. A idealização romântica do *folk lore* e da arte popular tornou-se uma arma para incitar o povo à luta contra condições degradantes; o individualismo romântico tornou-se um meio de libertar a personalidade humana do cativeiro medieval. A revolução democrático-burguesa, que ainda não se realizara no Oriente, apareceu como uma luz distante nos trabalhos dos artistas românticos da Rússia, da Hungria e da Polônia.

A despeito de todas essas diferenças nas suas manifestações em vários países, contudo, o romantismo apresentava certos traços em comum: um sentimento de desconforto espiritual em um mundo no qual o artista não conseguia encontrar-se, um sentimento de insegurança e solidão, a partir do qual crescia o anseio por uma nova unidade social, certa preocupação com o povo, suas canções e lendas ("o povo" aparecendo como dotado de uma unidade quase mítica na visão dos artistas) e a celebração do caráter único — da unicidade — do indivíduo pelo ilimitado subjetivismo byroniano. O escritor "livre", repelindo todos os laços, opondo-se ao mundo burguês e — inadvertidamente — reconhecendo o princípio burguês da produção para o mercado, apareceu pela primeira vez com o romantismo. Em seu protesto romântico contra os valores burgueses e em seu esforço de independência (que o levou até o papel de boêmio), tal escritor fez do seu trabalho precisamente aquilo que pretendia denunciar: uma mercadoria. Com toda a sua invocação da Idade Média, o romantismo foi um movimento eminentemente burguês; e todos os problemas que hoje são considerados modernos já estavam implícitos nele.

Por força da posição central da Alemanha entre o capitalismo ocidental e o feudalismo oriental, e por força da "desgraça alemã" (*die deutsche Misere*), que era o resultado de um desenvolvimento histórico desastroso, o romantismo alemão foi o mais contraditório de todos os movimentos românticos. O fenômeno capitalista da "desilusão nas artes" teve lugar antes da eclosão da revolução democrático-burguesa na Alemanha; as ilusões se perderam antes de terem propriamente sido adotadas. Desse modo, em seu desgosto quanto à mofina colheita capitalista que se seguiu aos movimentos revolucionários, os românticos alemães se voltaram contra esses próprios movimentos revolucionários, rejeitando seus postulados e idéias. Heine reconheceu aqui, ainda, um elemento de protesto anticapitalista:

> Talvez tenha sido o desagrado com o culto do dinheiro e o desgosto diante da feia face do egoísmo então presente em toda parte que, pela primeira vez, levaram alguns poetas da escola romântica alemã, cujas intenções eram honestas, a buscar no passado um refúgio do presente e a clamar por um retorno à Idade Média.

Os românticos alemães disseram "não" ao desenvolvimento social da realidade do seu tempo. Mas uma pura negação não enseja uma atitude artística permanente: para ser produtiva, semelhante atitude deve referir-se a um "sim", tal como uma sombra se refere ao objeto que a projeta. E este "sim", em última análise, não pode ser outra coisa senão a afirmação de uma classe social que corporifique o futuro. Na Europa ocidental, a classe operária começava a se erguer ante a burguesia: todo o povo — operários, camponeses, burgueses e intelectuais — se punha em oposição ao sistema vigente. Os românticos alemães, entretanto, se bem que já enxergassem o homem de negócios burguês como uma figura repelente, ainda não podiam enxergar na desgraçada classe operária alemã uma força capaz de construir o futuro: por isso, procuravam escapar através de um passado feudal idealizado. Ao fazê-lo, ressaltavam certos aspectos positivos do passado, confrontando-os com os aspectos correspondentes do capitalismo. Por exemplo: a maior proximidade entre, de um lado, o produtor, o artesão e o artista e, de outro lado, o consumidor; o sentido muito mais direto das relações sociais; o sentido muito mais vigoroso do coletivo; a maior unidade da personalidade humana, devida a uma moral estável e a uma divisão do trabalho menos estreitamente desenvolvida. Porém esses elementos eram tomados fora do contexto deles, eram idealizados, fetichizados, já antes de serem opostos aos tão justamente criticados horrores do capitalismo. Ansiosos por uma "totalidade" na vida, os românticos não conseguiam enxergar através da totalidade real do processo social. A este respeito, pode-se dizer que foram realmente filhos do mundo burguês capitalista. Não entenderam que, por ter sacudido toda a estabilidade social, por ter destruído todas as relações humanas fundamentais e por ter atomizado a sociedade, o capitalismo de fato preparou o caminho para a possibilidade de uma nova unidade, ainda que não fosse ele mesmo capaz de vir a montar um novo organismo com os fragmentos obtidos.

Novalis, o mais original dos românticos alemães e homem que aliava a um grande talento uma vigorosa inteligência, estava bem prevenido dos aspectos positivos do capitalismo. E escreveu as seguintes e surpreendentes palavras:

> O espírito do comércio é o *espírito do mundo*. É o espírito *magnificente*, nada mais. Coloca todas em movimento e liga-as todas umas às outras. Cria cidades, países, nações e obras de arte. É o espírito da cultura, do aperfeiçoamento da humanidade.

Mas o brilho de pensamentos como este era freqüentemente sacrificado pelo pânico sombrio da mecanização da vida, pelo pavor da máquina em todas as suas formas. O mesmo Novalis atacou o novo Estado burguês, comercial, que surgia na Alemanha: "A forma moderada de governo é meio Estado, meio natureza. É uma máquina artificial, muito frágil; e, no entanto, repugnante para todas as grandes inteligências. Mas é o brinquedo predileto do nosso tempo. Se essa máquina pudesse ser transformada em um ser vivo, autônomo, os grandes problemas seriam resolvidos". Utiliza-se aqui o conceito de "orgânico" que todos os românticos opuseram ao "mecânico": "O princípio de toda vida precisa ser antimecânico, precisa ser um violento rompimento com o mecanismo". Nos trabalhos de E. T. A. Hoffmann essa antítese é intensificada até tornar-se um duelo fantástico entre o homem e o autômato, de modo que o conjunto da obra de Hoffmann chega a tornar-se, no dizer de Heine, "nada mais do que um grito de medo em vinte volumes". A idealização romântica de tudo o que era "orgânico", de tudo o que crescera e tomara forma "naturalmente", transforma-se em um protesto reacionário contra a revolução: as velhas classes e relações sociais eram consideradas como "orgânicas" e os movimentos e condições criados pelas novas classes eram considerados como cruelmente "mecânicos". O "sono do mundo" não devia ser perturbado. A noite não devia ceder lugar ao dia. Em seus *Hinos à Noite,* Novalis perguntava:

Por que precisa a manhã sempre vir de novo?
Não cessará jamais o poder das coisas terrenas?
Uma indústria profana consome
o celeste manto da noite.

Contra a expressão "época sombria", aplicada à Idade Média, Friedrich Schlegel asseverou que "aquele período notável da humanidade" pode ser, certamente, comparado à noite,

> ...mas que noite estrelada era aquela! Hoje, parece que estamos vivendo em um confuso e nebuloso estado de meia-luz. As estrêlas que iluminavam aquela noite empalideceram e muitas se apagaram sem que, no entanto, raiasse o dia. Em mais de uma vez, foi anunciado o aparecimento iminente de um novo sol de compreensão universal para nós. Mas a realidade não confirmou as promessas e, se existe alguma causa para que venham a ser correspondidas as esperanças, esta causa é apenas o perceptível frio que, na atmosfera da madrugada, usualmente prenuncia a aurora.

Ao lado do tema das "ilusões perdidas", encontramos o tema do "frio", o sentido da solidão, da inospitalidade do mundo, um tema que desde então, desde o seu lançamento pelo romantismo, não mais foi abandonado; tornou-se, ao contrário, cada vez mais presente no desenvolvimento do mundo capitalista e na crescente alienação da vida. Acompanhando esses temas, acha-se ainda o anseio por um retorno à segurança e ao calor humano, isto é, a uma condição que, na imaginação, assemelha-se ao ventre materno. Paralelamente, desenvolve-se também uma espécie de anseio voluptuoso pela morte, bastante peculiar ao romantismo alemão. A unidade, a totalidade que tudo abarca, identifica-se com a morte:

Um dia tudo será corpo,
um só corpo,
o casal feliz nadando
no sangue do céu.
Ah, quem dera que o oceano
já se tivesse avermelhado
e o penhasco já se tivesse transformado
em carne perfumada!

A sexualidade usiversal e a ânsia de morrer do romantismo antecipavam certas idéias de Freud, tal como os conceitos de "dionisíaco" e "apolíneo" de Friedrich Schlegel anteciparam Nietzsche. "Os órgãos do pensamento", escreveu Novalis, "são os órgãos sexuais da natureza, os órgãos genitais do mundo". Ou, em outra passagem: "É curioso que a associação entre o prazer sexual, a religião e a crueldade não tenha sido estabelecida desde há muito e não tenha chamado a atenção para as tendências comuns que existem e aproximam tais coisas".

Para a mentalidade romântica, a realidade social era, se não "abolida", pelo menos extravagantemente destorcida e dissolvida em ironia. Friedrich Schlegel escreveu:

> A poesia alemã está mergulhando cada vez mais profundamente no passado; suas raízes acham-se nas lendas, onde a água corrente da fantasia brota fresca da fonte. Ela só consegue captar o presente do mundo real através do humor, quando o consegue.

E Novalis:

> O mundo precisa ser romantizado. Desse modo, o significado original é redescoberto ... pela doação de uma elevada importância àquilo que é comum, de uma aparência misteriosa ao que é corriqueiro, a dignidade do desconhecido ao que é familiar, os traços do infinito

> ao que é finito... O fato de que não nos possamos ver em um mundo feérico é devido apenas à fraqueza dos nossos órgãos físicos e à deficiência da nossa percepção.

O "mundo feérico" existente sob o real é um mundo do qual não nos podemos aproximar por meios realistas, mas somente quando a consciência é exilada e cede lugar aos sonhos. Novalis sugere, assim, uma nova teoria da arte:

> Estórias sem conexão, porém com associações, como sonhos; poemas meramente melodiosos, com sons e palavras cheios de beleza, mas sem significação ou conexão (no máximo, apenas alguns versos compreensíveis): todas essas coisas precisam ser compostas de fragmentos de naturezas diversas.

Essa sensação de viver em um mundo dilacerado, fragmentado, essa evasão da realidade em associações sem sentido ou conexão apresentada como um meio de apreender uma realidade mística, todas essas idéias, proclamadas pela primeira vez pelos pioneiros românticos, viriam a ser normalmente aceitas como princípios artísticos pelo mundo burguês.

O protesto romântico contra a sociedade burguesa capitalista — protesto que asumira a forma de uma fuga para o passado — também teve, é certo, um aspecto positivo. Na noite do passado, havia um "dia". Isso se exprime num profundo anseio e numa crença referentes à aptidão potencial do homem de tornar-se o senhor do seu destino.

> A comunidade (escreveu Novalis), o *pluralismo*, eis a nossa verdadeira essência. Nossa indolência espiritual é a tirania que nos oprime. Pela ampliação e aperfeiçoamento no cultivo das nossas atividades, assenhorear-nos-emos de nosso próprio destino... Se estabelecermos a harmonia entre nossa inteligência e nosso mundo, tornamo-nos *iguais a Deus*.

Uma visão se insinua: "O entendimento do mundo — o início de uma era nova, cultivada e poética".

Mas os aspectos negativos e retrógrados do romantismo alemão transformaram muitos escritores românticos em católicos beatos e reacionários. Friedrich Schlegel pregou uma arte de "pura beleza cristã da emoção" e condenou o "falso encanto do entusiasmo demoníaco, o abismo para o qual cada vez mais se inclina a musa de Lorde Byron". Desse modo, enquanto Byron morria de febre palustre lutando pela libertação da Grécia, enquanto Stendhal apoiava o movimento de libertação nacional na Itália, enquanto Pushkin simpatizava com os dezembristas, muitos românticos alemães tornavam-se acólitos de Metternich, confirmando o desdenhoso juízo de Heine: "São do partido das mentiras; são os lacaios da Santa Aliança, os restauradores de tudo o que havia de perversidade, de horror e de loucura do passado".

No exame do romantismo alemão e de todos os movimentos similares posteriores, é preciso sempre analisar-lhes as contradições internas, identificando-lhes o papel negativo e o positivo. Existe neles sempre um conflito básico: de um lado, o agudo protesto contra os valores burgueses e a maquinização capitalista; do outro lado, o medo das conseqüências da revolução e o refúgio na mistificação que inevitavelmente conduzia à reação. O romantismo alemão foi o protótipo de todos os movimentos divididos que mais tarde vieram a florescer em meio à intelectualidade do mundo capitalista, inclusive em nosso tempo, como se deu com o expressionismo, com o futurismo e com o surrealismo. O conflito existente na raiz desses movimentos se manifesta igualmente no fato de que nem todos os artistas românticos se tenham tornado reacionários, mesmo na Alemanha. Heinrich Heine e Nikolaus Lenau até se tornaram revolucionários; e outros como Uhland e Eichendorff jamais compactuaram com o "partido das mentiras".

Devemos lembrar, também, que uma parte do movimento romântico evoluiu para uma crítica realista da sociedade. Romantismo e realismo se apresentam intimamente mesclados nas obras de diversos grandes escritores — Byron e Walter Scott, Kleist e Grillparzer, Hoffmann e Heine, Stendhal e Balzac, Pushkin e Gogol — com a predominância ora de elementos românticos ora de elementos realistas. Thomas Mann, o grande escritor realista do mundo burguês crepuscular, estava profundamente enraizado nas tradições do romantismo alemão, particularmente no que concerne ao brilho e à diversidade de significado que comporta a ironia que o próprio Mann descreveu como "refração dos instintos fundamentais".

A arte do povo

O conceito de *folk lore* e "arte do povo" foi desenvolvido pelo romantismo (não apenas pelo romantismo alemão, como pelo romantismo em geral) e constitui um dos seus elementos mais importantes. Em sua busca de uma unidade perdida, em sua procura de uma síntese da personalidade e da comunidade, com seu protesto contra a alienação capitalista, o romantismo descobriu as canções populares, a arte do povo e o *folk lore*, e elaborou com eles o evangelho de uma entidade homogênea, organicamente desenvolvida: "o povo". Essa concepção romântica do *povo* visto como uma espécie de essência independente da divisão da sociedade em classes, dotado de uma "alma popular" coletivamente criadora, é fator que até hoje acarreta bastante confusão; e muitos de nós usamos com freqüência a palavra "povo" sem uma clara idéia do seu significado. A arte do povo era, então, contraposta a todas as outras espécies de arte como fenômeno "natural", em oposição aos fenômenos "manufaturados"; sua "anonimidade" era considerada prova de ter sido espontaneamente criada por uma misteriosa comunidade não-individualizada e sem consciência. Os românticos se deixavam iludir por versos como estes:

> *Wer hat das schöne Liedel erdacht?*
> *Es haben's drei Gäns' übers Wasser gebracht,*
> *Zwei graue und eine weisse.*

> (Quem fez a canção bonita?
> Três gansos a trouxeram pelo lago,
> dois cinzentos e um branco).

Isso pode ser poético, mas não é aceitável, quer como verdade, quer como simbologia. Sem dúvida, a arte do povo expressa algo que é comum a muitos e reflete, assim, as idéias da comunidade; porém isso é verdadeiro não só para a arte do povo como para toda a arte. A arte se origina de uma necessidade coletiva. Mas, desde a idade da pedra, era o indivíduo — o feiticeiro, o mágico-doutor — quem plasmava em formas ou em palavras aquilo que correspondia à necessidade coletiva. Não só as pinturas das cavernas e a epopéia do passado remoto como as próprias canções populares são todas produzidas por autores individuais (auxiliados, certamente, pelas abundantes fontes das tradições). A atitude romântica em face das canções populares era notavelmente não-crítica. *Des Knaben Wunderborn,* a coletânea editada por Brentano e Arnim, é uma colcha de retalhos, na qual aparecem peças finas, poemas originais, lado a lado com peças insignificantes, de reduzido valor.

Muitos dos poemas incluídos na antologia acima referida poderiam ser invocados em defesa da teoria anti-romântica segundo a qual a arte do povo não passaria de uma degenerescência da arte "erudita" (tal como muitos cientistas modernos não consideram o vírus uma transição da matéria inerte para a matéria viva e sim o resultado de uma involução regressiva). Eu, pessoalmente, entendo que essa teoria é tão unilateral como a romântica. Em numerosos casos, as canções populares podem ter sido o resultado de uma involução regressiva — fragmentos de epopéias heróicas, de poemas religiosos e líricos, adaptados à forma popular — mas tal constatação não é suficiente. Precisamos não esquecer que a própria epopéia teve sua origem em velhos mitos e lendas ligados a condições sociais nas quais ainda não havia "classe dirigente" e, por conseguinte, não havia "povo", no sentido de uma antítese daquela classe. Em tais condições, a arte era a expressão de uma coletividade relativamente homogênea. As canções populares e a arte do povo devem, em muitos casos, ter tido a mesma espécie de origem, sem que tenham forçosamente passado por um estágio de arte "erudita", exprimindo as necessidades da classe dominante. As canções populares e a arte do povo são, em parte (mais em alguns países, menos em outros), produzidas pelo campesinato e entre os camponeses as antigas tradições tendem a persistir por longo tempo; em parte, também, em boa parte, elas vêm "de cima", com seus aprendizes, *showmen,* artistas e mágicos de todos os tipos.

Nem as canções populares nem a arte do povo jamais encontraram uma forma "autêntica" definitiva. Têm sido comumente alteradas no processo da sua transmissão, às vezes enriquecidas, às vezes sacrificadas, adulteradas, aguadas ou adocicadas, quando não tornadas grosseiras, pelas mudanças. Bela Bartok tentou depurar a música popular húngara, procurando libertá-la dos acréscimos e deformações que lhe foram impostos, procurando restaurar-lhe a força e o frescor originais. Algo semelhante pode ser feito pela arte do povo como um todo, sem esquecer, entretanto, que muito raramente se poderá estabelecer com segurança qual terá sido a forma "original", de vez que é da própria natureza da arte do povo o ocorrer em diferentes versões. O que é possível fazer — e foi o que Bartok magistralmente conseguiu — é desembaraçar as formas primitivas dos elementos de deformação ulterior, *kitsch*, grosseria e sentimentalismo. Se bem que êsses elementos — há de alguém acrescentar — também possam ser "populares".

Nas canções populares, a tradição de uma comunidade remota se mistura freqüentemente a elementos provindos do conflito entre o "povo" e as classes dominantes. Um exemplo característico de mistura do tradicionalismo (neste caso, os traços de rituais mágicos e sacrifício de sangue) com a luta de classes encetada pelos camponeses contra os latifundiários nos é dado por Frazer, em *The Golden Bough*:

Em algumas partes da Pomerânia (ao tempo da colheita), todo viandante tem a sua passagem interrompida pelos segadores. Os segadores cercam-no, obrigam-no a parar e empunham suas foices, enquanto aquele que os dirige vai dizendo:

Os homens estão preparados,
as foices estão em posição,
o grão é grande e pequeno,
o cavalheiro vai ser ceifado.

E as foices são afiadas, ritualìsticamente. Em Ramin, no distrito de Stettin, é com as seguintes palavras que o viajante é interpelado:

O cavalheiro vai ser cortado
com as nossas foices afiadas.
Quando ceifamos nos prados e campos,
são senhores e príncipes que estamos ceifando.
Os trabalhadores estão sempre com sede:
se o cavalheiro nos oferecer cerveja ou vinho,
a brincadeira vai logo acabar.
Mas se a nossa demanda não aceitar,
a foice tem o direito de cortar.

Três elementos, aqui, são claramente reconhecíveis: a magia pré-histórica ainda sobrevivendo entre os camponeses não profundamente atingidos pelo capitalismo; a raiva dos senhores e príncipes, que faz que o camponês os ceife na sua faina; e a deficiente inteireza de espírito, o amolecimento decorrente de vários insucessos em levantes camponeses, a disposição para se vender por vinho e cerveja, o desejo grosseiro, impositivo, de conseguir vantagens materiais. Em numerosas canções populares, persistiu um núcleo pré-histórico, em parte confundido com temas provenientes das lutas de classes e em parte provenientes das degradações e corrupções inerentes às sociedades divididas em classes. Quanta rebeldia indomada encontramos, por exemplo, nas baladas de Robin Hood! E quanta insubmissão, quanto desafio, em diversas canções populares alemãs, tais como a canção do pobre Schwartenhals:

Peguei minha espada na mão
e afiei-a na coxa.
Pobre de mim! Tinha que andar
porque não tinha montaria.
Andei muito, por muito tempo,
fiz-me ao largo em grande estilo.
Um filho de rico então surgiu
e da bolsa logo se despediu
pois comigo teve de deixá-la.

Ou a canção da noiva impenitente:

Não gosto de comer cevada,
não gosto de levantar cedo.
Querem fazer-me freira
e isso não me tenta.

Quem quiser prender a pobre moça que sou,
trancá-la num convento,
uma desgraça maior do que aquela em que me lançou
quero que sobre ele desabe, violenta.

Outras canções, no entanto, postas lado a lado com as precedentes em *Des Knaben Wunderborn*, estão cheias de humildade e servilismo, cheias de misticismo oco, farelos caídos da mesa do patrão. É o caso da versalhada de *A Raiz Mística*:

Oh, milagre! No filho verdadeiro de Deus
duas naturezas unidas em uma só pessoa!

Ou da *Canção da Eternidade*:

Ouve, homem! Enquanto houver Deus
durarão as dores do inferno,
durarão as alegrias do céu.
Oh, dores eternas, eternas alegrias!

É o caso, também, da canção amaneirada composta sobre *A Vida Refinada do Pastor*, tão obviamente oriunda dos temas pastorais aristocráticos:

Nada na terra
pode-se comparar
ao prazer do pastor.
Nos verdes campos,
nos campos floridos,
estão as verdadeiras alegrias:
sei-o muito bem.

Essas profundas diferenças na atitude fundamental e na qualidade que encontramos entre as canções populares refutam a teoria romântica de uma "alma popular" unificada e comprovam que tais canções não só são expressões de diferentes classes e condições sociais como também são compostas por indivíduos de diferentes níveis de talento e integridade. O povo absorveu e reproduziu, através de séculos, toda espécie de coisas. Inúmeras coisas — boas e más, originais e inferiores — tornaram-se "populares". Não podemos endossar a admiração não-crítica dos românticos por *toda* a arte do povo. Só podemos julgá-la pelos mesmos padrões segundo os quais julgamos qualquer outra forma de arte: por seu conteúdo social e por sua qualidade.

Além disso, cumpre-nos constatar que a crescente industrialização vai destruindo irrevogavelmente a arte do povo. A possibilidade de uma renovação do *folk lore* e da arte folclórica através da ação de artesãos camponeses ou nômades, com seus meios de expressão e conteúdos próprios, tornou-se extremamente remota. E a classe operária representa um novo conteúdo e pede novos meios de expressão. "Canções populares" de tipo novo — *A Marselhesa, A Internacional,* canções de guerrilheiros em luta pela liberdade — nasceram de movimentos revolucionários. Canções compostas com um elevado grau de consciência artística e destreza, como as de Bertolt Brecht e Hanns Eisler, tornaram-se as novas "canções populares" do proletariado revolucionário. Um "povo" homogêneo, possuído de uma "alma" misteriosamente criadora, é, no mundo capitalista, um conceito romântico, pois o mundo capitalista é o mundo das classes em oposição e somente através da luta de classes, erguendo-se contra a classe dominante, é que um "povo" conseguirá sair gradualmente reunificado desse caldeirão de Medéia que são os fragmentos da nossa sociedade. A idealização romântica alemã do "povo" não foi mera ilusão: teve conseqüências reacionárias. Serviu para atacar a burguesia, mas igualmente para atacar as manifestações da luta de classes; e eventualmente descambou para a lengalenga da confraternização social", pregando uma "fraternidade" falsa e hipócrita.

O protesto romântico contra o mundo burguês-capitalista é, como dissemos, um protesto que sempre reaparece. Mas não passa de uma das possíveis reações do artista em face de uma realidade que ele já não pode aceitar. Com surpreendente força e perseverança, escritores e artistas burgueses desenvolveram o método do realismo, um método pelo qual uma sociedade cujas contradições foram reconhecidas como tais é criticamente representada. A Inglaterra, a França, a Rússia e os Estados Unidos da América são países nos quais as tentativas de representar dialeticamente e sem mistificação a realidade social foram notavelmente bem sucedidas. Tal como o romantismo alemão e austríaco teve um caráter diverso do de outros países, também o desenvolvimento do realismo na Alemanha e na Áustria foi mais tímido e produziu obras menos vigorosas do que nos países em que o amadurecimento das contradições do capitalismo se deu mais cedo e o processo da sua superação assumiu feição mais revolucionária, ou do que nos países onde o atraso econômico e social uniu as diversas classes do povo contra o sistema vigente, de modo que tensões explosivas se criaram sob uma pressão intolerável e energias revolucionárias irresistivelmente vieram a se plasmar.

A arte pela arte

A *arte pela arte* foi um movimento conexo com o romantismo. Um movimento nascido no mundo burguês pós-revolucionário, lado a lado com a tendência realista orientada para a investigação crítica da sociedade. *L'art pour l'art* — a atitude adotada pelo grande poeta (fundamentalmente realista) que foi Baudelaire — também é um protesto contra o utilitarismo vulgar, contra as medonhas preocupações da burguesia com seus negócios. É uma atitude derivada da determinação do artista de não produzir mercadorias em um mundo no qual tudo se transforma em mercadoria vendável. Walter Benjamin, o grande ensaísta alemão que se suicidou em 1940, como refugiado que procurava escapar a Hitler, e cujos trabalhos ainda esperam traduções, tentou provar o contrário em uma interpretação original de Baudelaire. Escreveu Benjamin:

> É o comportamento de Baudelaire no mercado literário. A total compreensão da natureza das mercadorias capacitou e obrigou Baudelaire a reconhecer o mercado como um teste objetivo... Baudelaire queria encontrar uma colocação para os seus trabalhos e para isso precisava deslocar e superar os trabalhos dos outros ... Seus poemas enchiam-se de inovações especiais destinadas a pôr na sombra os demais poetas.

Contra essa opinião, quero reafirmar algo que escrevi há alguns anos:

> Baudelaire erigiu a efígie sagrada da beleza em oposição ao feio mundo da burguesia. Para a hipocrisia vulgar e para o esteticismo anêmico, a beleza é uma fuga da realidade, um quadro digestivo, um sedativo barato; mas a beleza que se ergue da poesia de Baudelaire é um colosso de pedra, uma truculenta e inexorável deusa do destino, tal como o anjo da ira empunhando uma espada de fogo: seus olhos faíscam e condenam um mundo onde triunfaram o feio, o banal e o inumano. A pobreza disfarçada, a doença oculta e o vício secreto não podem deixar de se revelar em face da sua nudez radiante. É como se a civilização capitalista fosse trazida ante uma espécie de tribunal revolucionário: a beleza conduz o julgamento e pronuncia o seu veredicto, escrito em linhas de aço temperado.

Benjamin, entretanto, desenvolve a sua contundente análise da seguinte maneira: o elemento decisivo da pintura que temos de Baudelaire é que

> ele foi o primeiro a perceber — e esta percepção tem imensas conseqüências — que a burguesia se achava em um processo de retirada da sua subvenção aos artistas. Que novo amparo social poderia tomar o lugar da burguesia? Nenhuma classe social estava em condições de dar-lhes com que viver; o único lugar de onde se podia obter suprimento era o mercado de investimentos. Não eram as questões óbvias que comportavam solução a curto prazo as que inquietavam Baudelaire, e sim as questões mais profundas, que não comportavam solução imediata ... Porém a natureza do mercado, onde essas questões deveriam ter descobertas as suas respectivas soluções, era de tal ordem que impunham um modo de produzir tanto como um modo de viver aos artistas muito diversos do modo de produzir e do modo de viver dos antigos poetas. Baudelaire foi compelido a clamar pela dignidade do poeta em uma sociedade que já não tinha mais dignidade de qualquer espécie para proporcionar.

O ponto essencial, aqui, é que o mundo burguês era incapaz de "subvencionar" o trabalho de Baudelaire, mesmo no sentido indireto do termo, devendo ele produzir para um inexistente, anônimo mercado (daí a "arte pela arte"), mas sendo certo que o fazia na expectativa de vir a ter algum eventual público ou consumidor desconhecido. Muitos testemunhos do próprio Baudelaire podem ser invocados, quer em favor da interpretação de Benjamin, quer da minha. A arte do poeta parecia nada ter a ver com o mundo burguês e ele repeliu arrogantemente o leitor burguês; no entanto, o mundo burguês manifestamente o fascinava por seus efeitos de choque. Baudelaire falou de seu desgosto com a realidade e, ao mesmo tempo, falou do "aristocrático prazer de desagradar". Seu desgosto com a realidade significava a proclamação de *l'art pour l'art;* seu prazer aristocrático significava um desejo de aterrorizar a desprezível mentalidade burguesa pelo recurso a uma beleza assustadora, pela utilização de belos instrumentos de. . . tortura. Embora recusando-se a produzir para o comprador burguês, Baudelaire acreditava no mercado literário como teste final e produzia para tal mercado. Podemos lembrar que Marx definiu o princípio estabelecido pelos economistas do capitalismo como sendo o da "produção pela produção"; a contrapartida dêsse princípio é o da "ciência pela ciência" ou o da "arte pela arte". Em qualquer dos casos, encontramos o mercado escondido na raiz da fórmula. Em *l'art pour l'art,* portanto, podemos reconhecer uma tentativa ilusória de libertação do mundo burguês e, simultaneamente, uma confirmação do seu princípio da "produção pela produção".

O elemento de protesto romântico, o gume afiado de uma acusação, está inequivocamente presente na obra de Baudelaire; e em suas teorias da arte reencontramos idéias que Novalis foi o primeiro a formular. Mallarmé, o mais consistente porta-voz de *l'art pour l'art,* pôs em prática nos seus poemas aquilo que Novalis enunciara como sendo o princípio do romantismo: "somente palavras melodiosas e cheias de beleza. . . uns poucos versos compreensíveis, não mais". Hugo Friedrich, em *A Estrutura da Moderna Poesia Lírica,* que contém uma fina análise da poesia de Mallarmé, conclui o seguinte:

> A poesia lírica de Mallarmé é a corporificação da completa solidão. Nada quer da tradição cristã, humanista ou literária. Recusa-se a qualquer intervenção no presente. Mantém o leitor afastado à distância de um braço e não se permite o ser humana.

Mallarmé tentou, como diz Hugo Friedrich, escapar à "torrente da banalidade":

> Aos olhos dos outros, minha obra é o que são as nuvens no crepúsculo e as estrelas no céu: inútil ... Cumpre-vos abolir a realidade do vosso sonho, pois ela é banal. ... A única coisa que o poeta tem a fazer é trabalhar misteriosamente com os olhos voltados para o Nada.

Nesta *poésie pure*, nesta poesia despida de toda realidade palpável, já não permanece coisa alguma da revolta de Baudelaire; o protesto transformou-se em retraimento silencioso. Em Baudelaire, o chamado pela morte (o "velho capitão") e o salto no nada ainda tinham o sentido de um mergulho no novo e no desconhecido; em Mallarmé, contudo, respiramos o puro nada, um nada que se disfarça em fantásticos, mágicos arabescos. Já não se trata do "mundo feérico" em que Novalis acreditava que lhe seria possível enxergar-se a si mesmo; trata-se de um mundo tão gélido que nem mesmo criaturas feéricas poderiam nele subsistir. Aqui, *l'art pour l'art* conduz a um vácuo. O mesmo processo trabalha o romantismo alemão: como o tempo, vai predominando o elemento negativo. *L'art pour l'art* culmina nas melodias agonizantes de Mallarmé, no lirismo tênue de Heredia e, afinal, no conteúdo aristocrático de Stefan George, que se refugiou num círculo estreito de discípulos e glorificou a personalidade dos eleitos em oposição à vulgaridade das massas.

Impressionismo

O impressionismo também foi uma revolta, um ataque movido por homens de gênio contra a inflada pomposidade da arte oficial acadêmica. Sob o título de *Vinte Anos de Grande Arte, ou As Lições da Loucura*, Francis Jourdain publicou uma coleção de pinturas que tiveram prêmios oficiais na França no último quartel do século XIX. Em apêndice ao livro, é publicada uma relação de artistas franceses que, no mesmo período, não tiveram prêmios e não gozaram do reconhecimento oficial, entre os quais estão Degas, Sisley, Pissarro, Cézanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matise, Rouault e Dufy. A arte destes homens sobreviveu ao tempo deles. A coleção de obras dos acadêmicos, por outro lado — a coleção de obras que tiveram a aprovação e o aplauso oficial

— é um conglomerado de peças que se caracterizam pela insignificância pomposa e por uma hipocrisia bem nutrida. Nelas encontramos fragatas e bergantins históricos lado a lado com graciosas cenas de batalhas, soldados galantes fazendo continência e mulheres nuas cuja carne evoca irresistivelmente a gelatina, retratos polidos de homens de Estado (nos quais a dignidade do ofício que exercem transpira de cada poro) e medalhões barbados sendo solicitados pelas musas para uma viagem do Moulin Rouge ao Parnaso, ninfas dengosas e santos recém-saídos do salão de beleza para o martírio.

A arte acadêmica é o classicismo que se esvaziou. É o desperdício de velhas formas cujo conteúdo há muito se exauriu. Com seu grosseiro idealismo, com a sua lacrimejante sentimentalidade, com as emoções falsas que provoca pela exibição artificiosa de um seio ou uma perna feminina, a arte acadêmica foi um dos produtos mais repelentes do mundo burguês em processo de desintegração. Compunha-se de mentiras, de frases ocas e de uma hipócrita invocação das tradições clássicas e renascentistas, transplantando-as para um contexto no qual a respeitabilidade delas é prostituída pela franca comercialização. O academicismo, de resto, não se encontra apenas na arte, mas em toda parte: no político reacionário que blasona sobre "liberdade, igualdade e fraternidade" domingo à tarde, usando a bandeira tricolor da Revolução como guardanapo para cobrir o estômago, ele só difere no grau de crueza de impudência do academicismo do pintor que rouba as formas e tons do classicismo a fim de empulhar o público, mistificando-o quanto à natureza do mundo em que vive. Esses heróis acadêmicos que degradaram Ticiano e Racine à condição de clichês, que têm sempre "o belo" e o "sublime" nos lábios e nas suas criações, que ardem de indignação ante a "decadência" dos outros, têm sido eles próprios a corporificação da pior e mais vergonhosa forma de decadência. Pois é decadência esclerótica, num mundo desarticulado, o comportar-se como se tudo estivesse em perfeita ordem e o esforçar-se por repetir, com todo tipo de floreados polidos, o que os clássicos utilizaram para se expressar e para expressar com vigor e originalidade a verdadeira experiência do tempo deles.

Foi contra essa contrafação artística, laureada com medalhas e enfeitada com folhas de louro, que o impressionismo se rebelou. Quando Courbet, que mais tarde viria a tomar parte na Comuna de Paris, escreveu sua orgulhosa carta ao Ministro das Belas-Artes, rejeitando a Cruz da Legião de Honra que lhe fora oferecida, foi como se uma corda nova estivesse sendo ferida:

> Em tempo algum, em caso algum, eu a teria aceitado. Muito menos a teria podido aceitar hoje, quando a perfídia se multiplica de toda parte e a consciência humana não pode deixar de se achar perturbada ante tanta insídia e deslealdade. ... Minha consciência de artista não podia deixar de repelir o galardão com que a mão do governo procura pressionar-me. O Estado não é competente em matéria artística.

Mais adiante, na carta, Courbet afirma ser fatal para a arte que seja "forçada a entrar na respeitabilidade oficial e condenada à mediocridade estéril". Era uma declaração de guerra à arte oficial, acadêmica. Courbet, que havia rompido com a "respeitabilidade oficial", que havia pintado camponeses e trabalhadores, paisagens, frutas e flores com vigoroso naturalismo, manejando o seu pincel como uma trolha de pedreiro, não era um impressionista, porém o seu salto das salas de museu para a natureza, para o meio do povo, para o frescor da luz e das cores, constituiu um exemplo para os impressionistas. Cézanne disse dele:

> Um pedreiro. Um tosco e rude caiador de paredes. Um moedor de cores. ... Não há outro que possa eclipsá-lo neste século. Ele pode arregaçar as mangas, tombar o chapéu sobre uma das orelhas e deitar abaixo a Coluna Vendôme: seu toque é o de um clássico. ... É profundo, sereno, gentil. Há nus dele, dourados como o milho maduro: sou louco por esses nus. Suas cores possuem a fragrância do milho. ... Aquelas mulheres! Um *élan*, uma amplitude, um langor feliz, um repouso que Manet jamais nos deu no seu *Déjeuner*.

Courbet era um pintor da natureza e do povo. Os impressionistas que o seguiram eram também os descobridores de uma realidade nova, obcecados com o desejo de pintar o povo e os objetos de seu tempo. O elegante Manet, amigo de Baudelaire e mais tarde de Zola, sugeriu ao prefeito de Paris que as paredes do salão da sede da municipalidade fossem cobertas não com cenas históricas e pinturas acadêmicas, mas com figuras e motivos da nova época, mercados, estações ferroviárias, pontes sobre o Sena e parques regurgitando de público. Como o naturalismo na literatura, seu exato contemporâneo, o impressionismo voltou seus olhos para o dia presente, contemplando sem reticências as coisas comuns, ainda que fossem feias. Manet formulou essa atitude:

> O pintor, hoje, não diz "veja obras impecáveis"; diz "veja obras sinceras". É a sinceridade que dá às pinturas o seu caráter de protesto, ainda que o pintor possa ter suposto que se limitava a recordar uma impressão.

Manet acrescentou que não tivera a intenção de protestar, mas que a violenta reação dos acadêmicos e do público corrompido por eles levou-o a protestar contra tal intolerância. Em 1874, Claude Monet exibiu no *Salon des Refusés* um quadro que intitulou *Soleil levant. Impression.* O nome "impressionismo" deriva desta pintura, que provocou uivos de raiva. O caráter rebelde do novo movimento era óbvio.

Contudo, o impressionismo também foi um fenômeno duplo e Cézanne, cuja inteligência crítica igualava o seu gênio criador, e que sustentou o movimento, levando-o à maturidade e, ao mesmo tempo, ao fim, Cézanne estava prevenido desta contradição interna. Ele disse dos velhos mestres:

> Tinham capacidade para contemplar o detalhe. O resto da pintura todo ele sempre acompanhará você, sempre estará presente. É como se você pudesse ouvir mentalmente toda a melodia do quadro, independentemente do detalhe que lhe ocorresse estar estudando. Você não pode cortar coisa alguma, retirar coisa alguma do conjunto. ... Eles não pintavam retalhos, como nós.

E, diante das *Femmes d'Alger* de Delacroix, entusiasmado exclamou: "Todos nós estamos ali, naquele homem, em Delacroix! Tudo ali se interliga, é trabalhado *a partir do todo*". O retalho não é criado a partir do todo: Cézanne reconhecia que a grande unidade se tinha perdido, não só na arte como na realidade social. Delacroix, em quem a flama da Revolução ainda não se extinguira, cujo *pathos* romântico expressou os tremendos sentimentos de uma humanidade em luta, foi o último pintor no qual a concepção do homem como uma totalidade — tão típica do Renascimento — manifestou-se em sua forma original, com paixão e veemência. Baudelaire disse dêle:

> O êxito de Delacroix às vezes parece-me devido a uma espécie de arte de recolher a grandeza e a paixão natural do homem. ... Uma boa pintura, verdadeira à vista que a solicita, deve ser dada à luz como um mundo. ... A principal característica do gênio de Delacroix reside precisamente no fato de que ele desconhece a decadência: só mostra o progresso. ..... Eugène Delacroix jamais perdeu os traços de sua origem revolucionária.

Baudelaire prossegue, comparando Delacroix com Stendhal, em quem o iluminismo, a revolução e o romantismo se achavam intimamente interligados, e em quem a paixão e a razão, o orgulho individual e a consciência social, o calor da sensação e a austeridade da forma se combinavam em uma unidade cheia de tensão. Esta unidade se perdeu a partir de Delacroix, e a arte de "retalhos" da qual Cézanne fala reflete um mundo fragmentado. Cézanne formulou o novo princípio dos impressionistas em numerosas ocasiões:

> O artista é um mero aparelho de gravação para as percepções sensoriais. ... Nada de teorias: obras! ... As teorias corrompem os homens. ... Achamo-nos diante de um caos. Enfrento o meu tema e me perco nele. ... A natureza fala a todos. Nunca se pintou de fato — *helas!* — uma paisagem. O homem precisa não estar presente e sim completamente absorvido na paisagem. A grande invenção budista, o Nirvana, consola sem paixão, sem anedotas: só cores. ... O impressionismo: que significa ele? É a mistura óptica de cores, entendem? Desintegração de cores na tela e reunificação delas no olho. ... Nada é mais perigoso para um pintor do que meter-se com literatura.

literatura! E.F.] Um quadro nada representa, ou em princípio nada deveria representar, senão cores. [Cf. MALLARMÉ: "Um poema não consiste em idéias, mas em palavras", E.F.]

O impressionismo, dissolvendo o mundo na luz, fragmentando-o nas cores, evocando-o como seqüência de percepções sensoriais, tornou-se cada vez mais a expressão de uma forma notavelmente complexa e ao mesmo tempo limitada da relação sujeito-objeto. O indivíduo, reduzido à solidão, centra sobre si mesmo as experiências do mundo como um conjunto de estímulos nervosos, como impressões, como um caos: na forma da "minha" experiência, da "minha" sensação. O impressionismo na pintura corresponde ao positivismo na Filosofia. Este também encara o mundo como se ele não fosse mais do que a "minha" experiência, a "minha" sensação, e não uma realidade objetiva que existe independentemente dos sentidos individuais. O elemento de revolta no impressionismo é contrabalançado por outro elemento, o de um individualismo cético, não militante, um individualismo de evasão, a atitude de um observador interessado exclusivamente em suas impressões e que não pretende mudar o mundo, a atitude de um observador para quem uma mancha de sangue significa a mesma coisa que uma pincelada vermelha e uma bandeira revolucionária significa a mesma coisa que uma papoula num campo de trigo.

Desse modo, e em certo sentido, o impressionismo foi um sintoma de declínio, um sinal da fragmentação e desumanização do mundo. Porém, ao mesmo tempo, na longa "close season" do capitalismo burguês (entre 1871 e 1914), ele foi um glorioso clímax da arte burguesa, um outono dourado, uma derradeira grande colheita, um tremendo enriquecimento nos meios de expressão artísticos. Precisamos não perder de vista ambas as faces do conflito, da contradição imanente. Para sermos justos, precisamos reconhecer o caráter socialmente condicionado do impressionismo e honrar os seus imperecíveis resultados artísticos.

Naturalismo

O naturalismo na literatura foi mais decisivamente do que o impressionismo um movimento de protesto, porém marcava-o uma contradição interna semelhante. Zola cunhou o termo "naturalismo" com o objetivo de descrever uma forma especial e radical de realismo, distinguindo-a de toda espécie de produtos que os loucos bem pensantes de então procuravam impingir como literatura "realista". Contudo, o criador do naturalismo foi realmente Flaubert, cujo romance *Madame Bovary* abriu caminho para o nôvo movimento. Zola escreveu:

> Flaubert colaborou com a verdade, deu a palavra certa em literatura, a palavra que todos esperavam que aparecesse. *Madame Bovary* possui tamanha clareza e perfeição que esta novela representa um tipo, um modelo fundamental para a nova forma de arte.

Pode parecer estranho, à primeira vista, que Flaubert — tanto quanto Baudelaire, um apaixonado da beleza — Flaubert, para quem o tema do seu romance era uma espécie de tortura, tenha apresentado a torva, monótona realidade de uma vida provinciana pequeno-burguesa com tamanha precisão e devotamento artístico. Mas a *impassibilité* flaubertiana era uma expressão daquele mesmo desgosto em face da banalidade, estupidez e falta de sentido do mundo burguês que levara Baudelaire a submeter tal mundo a julgamento em poemas de suprema beleza. Numa carta a George Sand, Flaubert escreveu que o artista não tinha o direito de

> expressar a sua opinião sobre coisa alguma, não importando do que se trate. Deus já expressou alguma vez uma opinião? ... Creio que a grande arte é científica e impessoal. ... Não quero nem amor nem ódio, nem piedade nem raiva ... Já não é tempo de introduzir a justiça na arte? A imparcialidade da descrição tornar-se-ia, então, igual à majestade da lei.

De fato, contudo, essa aparente imparcialidade importa num colossal ódio à sociedade burguesa como um todo, englobando esquerda e direita, proprietários e trabalhadores. O resultado foi a completa desilusão com os seres humanos, com a humanidade.

> A incurável barbárie da humanidade enche-se de negra consternação. ... O imenso desgosto que sinto em relação aos meus contemporâneos leva-me de volta ao passado.

E o que fica é o seguinte:

> Para um artista só há uma coisa: o sacrifício de tudo à arte. Precisa encarar a vida como um meio, nada mais do que isso, e a primeira pessoa que deve esquecer é ele mesmo. ... A terra tem limites, mas a estupidez do povo é ilimitada.

O corolário dessa atitude é a falta de perspectiva, o desespero de Madame Bovary: tenta refugiar-se num sonho de histeria romântica, mas o seu ambiente não lhe permite a fuga e estrangula-a com inapelável crueldade. Tal romance, duro, brilhante, é o protótipo do naturalismo.

Zola também aderiu à doutrina do "romance científico", se bem que tenha acrescentado: "a contemplação desapaixonada do mundo não é desejável; é evidentemente impossível". "Nosso século", disse ele, "é o século da ciência". O escritor deveria utilizar "as descobertas de Claude Bernard e Darwin", deveria aplicar "a doutrina da origem das espécies, a lei da influência determinante do meio, as leis da hereditariedade". Zola não conhecia Marx e Engels; assim, não compreendia a luta de classes, não enxergava os caminhos do desenvolvimento social; encarava a pessoa humana como um ser passivo, uma criatura animal da hereditariedade e do meio circundante, incapaz de escapar a um destino predeterminado. O homem, para ele, era menos sujeito do que objeto de circunstâncias já existentes. É interessante que Mallarmé, autor representativo da "poesia pura", admirasse a novela *L'Assassin* e a "despersonalização" de seu autor, concluindo seu comentário com as seguintes palavras: "Estamos vivendo numa época em que a verdade se está tornando a expressão popular da beleza". A despeito do contraste extremado entre o naturalismo e *l'art pour l'art*, uma relação secreta entre os dois movimentos pode ser identificada.

Zola, que revelou com grande crueza a miséria social e pôs a nu as próprias entranhas do Segundo Império, durante muitos anos se recusou a extrair conclusões de ordem política do que observava.

> Vamos tão longe quanto vai a análise, mas ainda falta muito para a síntese. ... Compete ao legislador intervir: que ele pense no assunto e endireite as coisas. É ocupação que não concerne a mim, absolutamente.

Só muito mais tarde, depois do caso Dreyfus e do seu magnífico *J'Acuse*, é que a atitude de Zola mudou, de maneira que ele pôde dizer, antecipando uma doutrina básica do realismo socialista: "A pormenorizada investigação da realidade de hoje deve ser seguida de um olhar para o desenvolvimento de amanhã". Somente então, reconhecendo a necessidade do socialismo, afinal, é que ele escreveu em seu caderno de notas:

> A burguesia está traindo o seu passado revolucionário a fim de proteger os seus privilégios capitalistas e manter-se como classe dominante. Tendo tomado o poder, ela não quer cedê-lo ao povo. Desse modo, a burguesia tornar-se-á gradualmente fossilizada. Está-se tornando a aliada da reação, do clericalismo e do militarismo. Devo repetir, enfaticamente, que a burguesia está superada: caminha para a reação a fim de conservar o seu poder e a sua riqueza. Toda esperança reside nas forças de amanhã, que estão com o povo.

Todas essas coisas — a decadência da burguesia, a miséria das massas populares, a resistência da classe operária — Zola as pintou nos seus romances, mas pintou-as como um pesadelo que jamais haveria de ser superado, um pesadelo sem solução. Nesse retrato "objetivo" de condições sociais espantosas e nessa recusa em descrevê-las como passíveis de transformação, residem respectivamente a força e a fraqueza do naturalismo. Tal foi a sua dualidade. Houve um momento decisivo no qual o naturalismo precisou definir-se ou evoluir para o socialismo ou resvalar para o fatalismo, para o misticismo, a religiosidade, a reação. Zola tomou o primeiro caminho; muitos de seus companheiros seguiram o segundo. Taine, horrorizado apologista de uma respeitável arte religiosa. Huysmans procurou uma saída, primeiro nos domínios do patológico, depois no seio da Igreja Católica. Paul Bourget retirou-se para a meia-luz de um sentimentalismo cristão. Se observarmos, também, que Ibsen e Gerhard Hauptmann aderiram ao simbolismo e ao misticismo e que Strindberg mergulhou no neo-romantismo e na superstição, reconheceremos o caráter problemático do naturalismo e sua posição altamente ambígua. Uma posição a partir da qual é possível trilhar diversos caminhos de direções opostas, escolhendo ou um ou outro, avançando ou recuando.

Simbolismo e misticismo

Quando o naturalismo descambou para o simbolismo e o misticismo, isso ocorreu em virtude de causas sociais, porém ocorreu de acordo com um método particular a tais desenvolvimentos. Nas manifestações intelectuais e artísticas de revolta, dentro do mundo burguês, chega sempre um momento de decisão, quando um movimento revolucionário (não mais meramente um movimento de protesto) empolga as massas, isto é, quando as classes entram em ação. A Revolução Francesa, a revolução de 1848 e a Comuna de Paris foram pontos decisivos na evolução da literatura e da arte, tanto como na política. Em cada uma dessas ocasiões, os artistas foram obrigados a tomar partido, a alinhar-se com tendências progressistas ou reacionárias. A primeira revolução proletária, a primeira tomada do poder pela classe operária, sob a Comuna de Paris, teve um efeito profundo e duradouro. O pânico que se apoderou da burguesia afetou o velho Taine, de um lado, e o moço Nietzsche (para quem a Comuna foi um choque inesquecível), de outro. Quanto mais decisivamente aparece em cena a classe operária, tanto mais difícil vai-se tornando satisfazer-se com revoltas *no interior* da burguesia, tanto mais difícil vai-se tornando satisfazer-se com aquelas revoltas sempre limitadas por suas contradições internas e tanto mais agudamente a luta de classes vai forçando os intelectuais rebeldes a fazerem uma escolha: ou se aliam à classe operária ou se põem a serviço da reação. A terceira escolha revela-se ilusória: optando pela aparente independência do niilismo social, os intelectuais passam, de fato, a apoiar o *status quo* contra as forças do futuro.

O naturalismo acreditou pintar as condições sociais com "objetividade científica"; mas esta "objetividade" era enganosa. Tal como o impressionismo, o naturalismo não pôde ver essas condições como uma luta entre o passado e o futuro: viu-as como um presente não sujeito a mudança. Não as enxergou em seu contexto dialético, mas num momento fixo, não-temporal. Quando Taine ainda era progressista, escreveu ao jovem Zola:

> Se você se fecha no vazio e pinta para o leitor a história sem esperança de um monstro, de um louco ou de um desgraçado doente, só conseguirá retardar-lhe a compreensão. ... O verdadeiro artista precisa possuir amplo conhecimento e atitude superior, o que lhe possibilitará envergar o modêlo superior. Os escritores de hoje especializam-se em demasia, isolam-se do mundo e põem-se a fazer exames microscópicos das partes individuais ao invés de fixar a vista no todo.

O artista perdeu de vista "o todo", tal como Cézanne também já o percebera e indicara. Para o naturalismo, não há ordem de prioridades no real; o pormenor incidental e o característico merecem a mesma atenção. Uma conversa ou um acontecimento decisivos e o zumbido de uma abelha ou o pregão de uma vendedora de ovos interrompendo a conversa passam a ser considerados igualmente reais e, por conseguinte, igualmente importantes. Esse registro fotográfico de condições estaticamente (e não dialeticamente) enfocadas origina uma sensação de absurdo, uma atmosfera opressiva e desencorajadora, que leva à passividade. Em certo sentido, o naturalismo antecipou a desumanização, o ambiente monótono e desesperador de *coisas* que se tornaram onipotentes em decorrência das leis inumanas do sistema capitalista de produção, ambiente que mais tarde ainda viria a encontrar uma expressão mais gritante nas artes. O naturalismo revelou a fragmentação, a hediondez, a imunda superfície do mundo capitalista burguês, mas não pôde ir adiante, não pôde ir mais fundo e reconhecer aquelas fôrças que se estavam preparando para destruir tal mundo e estabelecer o socialismo.

Foi por isso que os escritores naturalistas, incapazes de ultrapassar a sordidez fragmentária do mundo burguês, foram levados — embora se movessem na direção do socialismo — a aderir ao simbolismo e abraçar o misticismo, vítimas do desejo que tinham de descobrir o misterioso todo, o significado da vida, acima e além das realidades sociais.

A alienação

Jean-Jacques Rousseau foi o primeiro a empregar o conceito de "alienação". Suas experiências na república calvinista de Genebra levaram-no a concluir que, quando um povo é "representado" por deputados, ele se torna alienado de sua própria unidade coletiva e desse modo deixa de ser um povo. A comunidade, segundo Rousseau, podia ser o instrumento do governo, mas nunca da vontade geral, senão ela se alienaria no Estado.

> A soberania popular não pode ser representada, pela mesma razão por que não pode ser alienada. Consiste essencialmente na vontade geral e esta vontade geral não se representa. Ou a vontade geral é ela mesma ou é outra que não ela; não há como escapar a esta alternativa. Os deputados do povo não são, pois, e nem podem ser os seus representantes; são apenas os seus comissários e não estão capacitados a concluir definitivamente.
>
> *(Contrato Social)*

As condições da vida social, entretanto, tornaram-se extraordinariamente complexas e os Estados tornaram-se demasiado amplos, de modo que a divisão do poder do Estado e uma ficção de "representação popular" não puderam ser dispensadas, do que resultou uma alienação que acarretou concentração de poder, perda da democracia e perda da liberdade.

Hegel e o jovem Marx desenvolveram filosoficamente o conceito de alienação. A alienação do homem começa quando ele se separa da natureza através do trabalho e da produção. Por intermédio do seu trabalho, "o homem faz-se duplamente a si próprio, não só intelectualmente, na consciência, como na realidade, plasmando-se e ao mundo por seu trabalho, de modo que chega a contemplar-se dentro de um mundo feito por ele mesmo" (Karl Marx). Na medida em que o homem se vai tornando mais capaz de dominar e transformar a natureza e todo o mundo circundante, também vai-se vendo em face de si mesmo e do seu trabalho como um estranho e acaba rodeado de objetos que, embora produzidos pela sua atividade, tendem a crescer fora do seu controle e a impor cada vez mais fortemente ao homem as suas leis de objetos.

Essa alienação, necessária ao desenvolvimento humano, precisa ser continuamente superada, a fim de que o homem ganhe consciência de si mesmo no processo de trabalho, se reencontre no produto da sua atividade, crie novas condições e se torne senhor (e não escravo) da produção. O artesão, que era um criador, ainda se podia sentir à vontade em seu trabalho e ainda podia ter um sentimento pessoal em relação ao seu produto. Com a divisão do trabalho, porém, na produção industrial, isso se tornou impossível. O operário submetido à parcelarização do trabalho na produção industrial capitalista não pode ter em relação ao seu trabalho um sentido de unidade e não se pode defender contra tal "alienação". Sua atitude ante o produto do seu trabalho é a atitude a ser tomada em face de "um objeto estranho que tem poder sobre ele". Aliena-se das coisas por ele mesmo feitas e aliena-se de si próprio, perde-se no ato da produção. Então, como observa Marx,

> a atividade aparece como sofrimento, a força como fraqueza, a produção como castração, a energia física e espiritual própria do trabalhador, sua vida pessoal (pois o que é a vida se não atividade?), aparece como atividade independente dele, como atividade que não lhe pertence, voltada contra ele.

Nas condições sociais primitivas — como, por exemplo, na economia natural do princípio da Idade Média — as relações sociais entre as pessoas lhes aparecem como suas próprias relações *pessoais*. Numa sociedade na qual já se desenvolveu a produção para o mercado, as relações sociais se disfarçam em *relações sociais entre objetos*, isto é, entre os produtos do trabalho. Um artesão produzia um objeto particular para um consumidor particular; para o industrial capitalista, contudo, não importa o que a sua fábrica produz e para quem o produz: o produto só lhe desperta interesse como meio de lucrar. Os homens empenhados na competição comercial alienam-se uns dos outros e o produto se aliena completamente de quem o lança no mercado. Bertolt Brecht salienta vivamente este ponto na sua "Canção do Mercador" de *Die Massnahme*:

Como saber o que é o arroz?
O que é o arroz, que eu não conheço?
Não tenho idéia do que seja
Nem mesmo sei de alguém que o saiba.
Do arroz? Do arroz só sei o preço.

Falamos das tendências dos preços para baixar ou subir e nem sempre percebemos que estamos refletindo a inumanidade de um movimento autônomo de objetos, um movimento de coisas que carrega os homens tal como a correnteza carrega toras de madeira. Num mundo governado pela produção de mercadorias, o produto controla o produtor, os objetos têm mais força do que os homens. Os objetos tornam-se um "destino", o *daemon ex machina*.

A sociedade industrial se caracteriza não só por essa *objetificação* das relações sociais como por uma crescente especialização e divisão do trabalho. No trabalho, o homem se torna fragmentado. Perde-se a sua conexão com o todo e ele se transforma num utensílio, num pequeno acessório do monstruoso aparelho. Essa crescente divisão do trabalho ainda parcelariza mais o papel do humano, de modo que a visão do homem se torna mais limitada. Quanto mais engenhoso e complexo é o processo do trabalho, tanto menos inteligente é o trabalho que se requer do trabalhador individual e mais aguda é a sua alienação do conjunto. A máxima de Terêncio ("nada do que é humano me é alheio") é invertida: a tremenda expansão da produção é acompanhada de uma atrofia da personalidade.

Franz Kafka, que sentiu a alienação dos seres humanos mais intensamente do que qualquer artista antes dele, disse numa conversa com Janouch o seguinte, a respeito do "taylorismo" (sistema que visa à completa transformação do trabalhador em acessório da máquina na produção em massa para o mercado):

> Ele corrompe e degrada não só o trabalho como, sobretudo, o homem que trabalha. Esse tipo de vida "taylorizada" é uma terrível maldição da qual só podem resultar fome e miséria crescentes, ao invés da ansiada saúde e prosperidade. Para você, há progresso... "Progresso na direção do fim do mundo", sugeriu Janouch. Kafka moveu negativamente a cabeça: se ao menos isso fosse certo! Mas não o é. A embalagem de expedição da vida nos remete ninguém sabe para onde. A pessoa é mais um objeto, uma coisa, do que uma criatura viva.

Não só o ser humano vai-se tornando cada vez mais obliterado pela unilateralidade da sua atividade — por sua existência feita *detalhe* — como também as relações sociais e as condições circundantes vão-se tornando cada vez mais difíceis de serem compreendidas. Robert Musil escreveu em *O Homem sem Qualidades*:

> O conviver dos homens tornou-os tão grosseiros e espessos e suas relações tornaram-se tão complicadas que olho algum consegue devassar área alguma; e todo homem, fora do círculo estreitíssimo de sua atividade imediata, torna-se dependente dos outros, qual uma criança. Jamais a mentalidade da corja foi tão limitada como hoje, quando ela tudo dirige.

Em uma nota sobre Rousseau, Musil escreveu:

> A grande e indivisa força da vida precisa ser preservada. ... A cultura típica da divisão social e psicológica do trabalho, que dilacera tal unidade em inumeráveis fragmentos, é de todos o maior perigo para a alma.

Ulrich, o "homem sem qualidades", observa que, no passado, "a gente tinha uma consciência mais concreta de ser uma pessoa do que hoje". A responsabilidade, hoje em dia, ele acha, "tem o seu centro de gravidade não no ser humano, mas em relações entre objetos". E, mais adiante, acrescenta: "É a secura interior, uma antipática mistura de observação aguda dos pormenores e indiferença pelo todo. Um imenso abandono do ser humano e um deserto de detalhes..."

Um anominato espectral tudo envolve. As siglas que abreviam os nomes de grandes firmas e organizações têm o efeito de hieróglifos utilizados por algum poder misterioso. O indivíduo se vê em face de enormes máquinas, impessoais e ininteligíveis, cuja potência e tamanho enchem-no do sentimento da sua própria impotência. Quem toma as decisões? De quem é a responsabilidade? A quem se dirigir em busca de justiça e ajuda? São essas as questões constantemente formuladas ao longo de *O Processo* e *O Castelo*, as grandes obras de Kafka. Enigmáticos e inidentificáveis agentes do poder prendem Joseph K., julgam-no, sentenciam-no e executam-no. A burocracia do Conde West-West, inacessível proprietário do castelo ao qual o agrimensor K. tenta inutilmente chegar, ultrapassa as possibilidades de todo entendimento. A burocracia é um elemento essencial na alienação do homem em relação à sociedade: não existem concretas relações humanas para o burocrata, só existem fichas e listas, isto é, objetos. O próprio homem vira uma papeleta. Um homem que morre é identificado por um índice numérico. Mesmo quando um homem é referido por seu nome não é uma pessoa, mas um "caso".

Em *O Processo*, o advogado explica a Joseph K. que a petição inicial jamais é lida na Corte, é sempre sumariamente arquivada. Presume-se que ela virá a ser examinada mais tarde,

> mas na maior parte dos casos infelizmente não é o que ocorre; a petição se deteriora ou comumente se extravia, se perde. E, mesmo quando se mantém intacta até o final, dificilmente é lida. Tratava-se, segundo admitiu o advogado, apenas de um boato. Os processos não eram mantidos em segrêdo de justiça apenas para o público, como para o acusado; o andamento deles era secreto tmbém para os escreventes e oficiais de justiça, de modo que estes dificilmente poderiam seguir até o fim um caso em que houvessem trabalhado.

"A coisa mais importante na defesa", observou o advogado, "são os contatos pessoais do advogado; neles reside o grande valor da defesa".

O homem que se torna um "caso" só entra em contato com os mais ínfimos representantes do sistema; os superiores hierárquicos são seres remotos, permanentemente envoltos em mistério. Um grão-senhor de *O Castelo*, como Klamm, é virtualmente invisível. Barnabé, que serve sob as ordens de Klamm, nunca está seguro de estar realmente falando a Klamm. "Ele fala com Klamm. Mas será realmente Klamm? Ou não será somente alguém que se parece um pouco com ele?" Barnabé não ousa perguntar com medo de "desrespeitar alguma norma existente e que ele por acaso ignorasse, perdendo assim o seu emprego". Os burocratas dos escalões inferiores — como os dois "ajudantes" que o Castelo envia ao estrangeiro K. — só estão presentes nos estreitos limites da função que lhes deram, de observar o agrimensor; fora disso, não têm personalidade, não têm presença. K. compara seus rostos:

> "Como poderei distinguir um do outro? A única diferença entre vocês está nos nomes. Afora isso, vocês são. . ." Interrompeu-se, porém prosseguiu, involuntariamente: ". . .vocês são tão parecidos como duas cobras".

Eles são puras funções, sombras de uma tarefa, meros servidores de um poder oculto nos bastidores. O "caso" é decidido em meio a uma impenetrável escuridão.

Essa sensação de impotência do indivíduo que se vê em face do aparelho do poder — e é, por princípio, o suspeito, o acusado, o culpado, sem saber qual é a acusação formulada contra ele e sem saber qual é a natureza da sua culpa — essa sensação, tão característica do homem comum sob a monarquia dos Habsburgos, difundiu-se, desde então, através de diversos continentes. As grandes decisões já não cabem aos representantes eleitos pelo povo; são retiradas das mãos desses representantes e entregues a um reduzido grupo de dirigentes. O Estado se aliena do cidadão médio, que geralmente se refere ao poder estatal como "eles", ou "os lá de cima", e nunca como "nós". A alienação do cidadão médio se reflete na opinião depreciativa que tem da política e dos políticos e se reflete na pobreza de idéias com que se alimenta a sua opinião. Está convencido de que "o negócio é todo uma sujeira", entendendo que "não se pode fazer nada, no caso", sendo necessário, portanto, aceitar "a situação". O lema que manda "se encolher e ficar quieto" vai-se tornando norma de comportamento social em toda parte. O *citoyen* — o cidadão ativo — vai rapidamente sumindo. A palavra de ordem passa a ser a retirada para a vida privada.

A contradição entre as descobertas da ciência moderna e o atraso existente na consciência social também encoraja a alienação, o sentido da alienação. Os modernos conhecimentos acerca da estrutura do átomo, dos *quanta* e da teoria da relatividade, a nova ciência da cibernética, tornaram o mundo um lugar difícil para o homem da rua, um lugar muito mais incômodo do que o mundo revelado pelas descobertas de Galileu, Copérnico e Kepler aos olhos do homem medieval. O palpável revela-se impalpável, o visível transforma-se em invisível, e sob a realidade percebida pelos sentidos aparece uma vasta realidade que escapa à imaginação e só consegue exprimir-se por fórmulas matemáticas. A vigorosa, pujante realidade, com todas as suas formas e cores — aquela "natureza" que Goethe soube enxergar tanto como cientista quanto como poeta — tornou-se uma imensa abstração. O homem comum já não consegue sentir-se à vontade nesse mundo: gela-o o hálito frio do incompreensível. Um mundo que só pode ser compreendido por cientistas é um mundo do qual os homens comuns se acham alienados.

Há momentos em que as conquistas tecnológicas conseguem encantar os homens, como no caso do vôo no cosmos, realização de um antigo sonho mágico. Porém é precisamente esse mesmo poder sobre as forças da natureza que intensifica, também, a sensação de impotência, despertando terrores apocalípticos. A discrepância entre a consciência social e o avanço tecnológico é, com toda a evidência, alarmante. Um simples equívoco na informação do radar, um lapso de um técnico pode significar uma calamidade mundial. A humanidade pode ser destruída sem que pessoa alguma o tivesse desejado.

A alienação tem uma influência decisiva sobre a arte e a literatura do século XX. Ela influenciou os grandes escritos de Kafka, a música de Schoenberg, os surrealistas, numerosos artistas abstratos, os "anti-romancistas", os "antidramaturgos", as sinistras farsas de Samuel Beckett e também a poesia dos *beatniks* americanos, em um dos quais pode-se ler:

Now listen to this
a do-it-yourself laparectomy set
the hydrogen strophe
the best fallout possible.
Think of the funny embryonic mutations
generous, genial, genocide.
It's democratic too
it'll take fragmented man
everyone will move upward
in the free world
equally
in that final illumination...

(Agora, escutem isso / um aparelho para realizar a nossa autolaparectomia / a estrofe de hidrogênio / a melhor saída possível. / Pensem nas engraçadas mutações embriônicas / generosas, geniais, genocidas. / Ele também é democrático / vai tomar o homem fragmentado / mandar todo mundo lá pra cima / no mundo livre / igualmente / naquela iluminação final...)

(Carl Forsberg: *Lines on a Tijuana John*)

O sentimento de alienação total leva ao completo desespero, ao niilismo.

O niilismo

Nietzsche, que compreendeu a decadência mais agudamente do que qualquer outro, reconheceu no niilismo um dos seus traços essenciais. Anunciou a "preamar do niilismo": "Toda a nossa cultura européia tem evoluído, desde algum tempo passado, sob o peso de uma tensão torturada, que aumenta de década para década, caminhando na direção de qualquer coisa como uma catástrofe: incansável, violenta, precipitadamente..." E eis como ele descreve o tempo em que fomos "jogados" (esta idéia de sermos "jogados" no nosso tempo viria a se tornar um dos temas do existencialismo):

> ...uma época de decadência interior e grande desintegração. ... O niilismo radical traduz a convicção de que a existência é absolutamente insuportável. ... O niilismo é um estado patológico intermediário (o colossal exagero, a conclusão de que não há *sentido algum* nas coisas é puramente patológica): quer no caso das forças produti-

> vas não se acharem ainda suficientemente poderosas, quer no caso da decadência ainda se manifestar hesitante e ainda não ter encontrado seus meios auxiliares. ... O niilismo não é a causa, é somente a lógica da decadência.

Aqui, o niilismo é claramente diagnosticado como um resultado, uma expressão da decadência. Cego, porém, à dialética do desenvolvimento social, Nietzsche falhou no reconhecimento da conexão com o desgaste do capitalismo. O niilismo, já visualizado por Flaubert, é uma atitude válida para muitos artistas e escritores no mundo burguês da decadência avançada. Mas é preciso não esquecer o fato de que o niilismo ajuda muitos intelectuais rebeldes desorientados a reconciliarem-se com condições iníquas; é preciso não perder de vista o fato de que a natureza radical é freqüentemente apenas uma forma dramatizada de oportunismo. O escritor niilista nos diz: "O mundo burguês capitalista está perdido. Digo-o sem piedade e sustento minha opinião, levando-a às suas mais extremas conseqüências. Não há limites para essa barbaridade. Quem quer que ainda acredite que haja neste mundo algo que valha a pena ou algo por que valha a pena a humanidade viver é louco ou velhaco. Todos os seres humanos são estúpidos e malvados, os oprimidos tanto como os opressores, os que lutam pela liberdade tanto como os tiranos. Para dizer isso é preciso ter coragem". Permitam-me continuar com as próprias palavras recentemente escritas por Gottfried Benn:

> Ocorre-me o pensamento de que talvez seja muito mais radical, muito mais revolucionário, muito mais corajoso para um homem que seja de fato forte e duro o dizer à humanidade: Vocês são assim mesmo e jamais serão diferentes; vocês vivem assim, sempre viveram assim e assim sempre viverão. Quando vocês têm dinheiro, têm saúde; quando têm força, não precisam desdizer-se; quando têm poder, estão com o direito. Essa é a história. *Ecce historia!*... Quem não suportar essa idéia será um mentiroso entre vermes, mentirá aos que a terra úmida já cobriu. Quem se jacta, fitando os olhos das crianças e dizendo-lhes que ainda possui esperança, está querendo prender a luz com as mãos, mas não conseguirá salvar-se da noite que já lhe vai arrebatando seu país, sua cidade... Todas essas catástrofes nascem do destino e da liberdade: flores inúteis, fogos impotentes e, por trás deles, o impenetrável, com seu ilimitado Não.

Tudo isso soa muito mais radical do que qualquer *Manifesto Comunista* e, no entanto, só ocasionalmente a classe dominante formula alguma objeção contra semelhante "radicalismo". E mais: em tempos de fermentação revolucionária, um niilismo como esse se torna virtualmente indispensável à classe dominante, assumindo uma utilidade muito maior do que a dos auto-elogios que o mundo burguês possa fazer a si mesmo. A auto-apologia direta provoca suspeitas. Mas o tom radical das acusações niilistas pode encontrar ecos "revolucionários" e canalizar as revoltas para um desespero absurdo e passivo. Só quando a classe dominante se sente incomumente segura e, em particular, quando está preparando uma guerra, é que a sua boa vontade para com o niilismo anticapitalista se dissipa: em tais épocas, requer apologias diretas e referências a "valores eternos". O niilismo radical, então, corre o risco de ser queimado como "arte degenerada".

O artista niilista em geral não está prevenido do fato de estar-se rendendo, na realidade, ao mundo capitalista burguês, isto é, não está prevenido do fato de, ao negar *tudo*, estar sancionando este mundo como adequado ao naufrágio universal. Para muitos desses artistas niilistas, que são subjetivamente sinceros, não é nada fácil entender coisas que ainda não chegaram a ser inteiramente e traduzi-las na arte. Há duas poderosas razões pelas quais isso não é fácil: primeiro, a classe operária não tem permanecido imune à influência imperialista do mundo capitalista; segundo, a superação do capitalismo não só como sistema econômico e social, mas também como atitude espiritual, é um processo longo e doloroso, e o novo mundo não nasce desde logo gloriosametne perfeito, mas marcado e desfigurado pelo passado. Um elevado grau de consciência social é necessário para se distinguir entre as dores da morte e as dores do parto na transformação social. Um elevado grau de consciência social é requerido para se diferenciar o prédio em ruínas do prédio inacabado que está sendo construído. Um elevado grau de consciência social é igualmente indispensável para que o novo seja enxergado na sua totalidade sem que sejam ignorados (ou pior, idealizados) os seus traços imundos. É bem mais fácil notar apenas o horrível, o desumano, as marcas do envelhecimento do que penetrar na própria essência do que está nascendo. A decadência, de resto, é mais colorida, mais fulminante e possui um fascínio mais imediato que a laboriosa construção de um mundo novo. E, além disso, o niilismo — afinal — não implica obrigações de qualquer espécie.

A desumanização

A desumanização, em todas as suas formas, é outro elemento da arte burguesa crepuscular. Descrever semelhante arte como anti-humana não é, absolutamente, um preconceito marxista; alguns teóricos situados em uma perspectiva oposta à do marxismo dizem a mesma coisa, freqüentemente aplaudindo essa desumanização como uma qualidade e um sinal de progresso. André Malraux, por exemplo, escreve:

> A arte precisa, se quer voltar à vida, não nos impor qualquer idéia cultural, pois tudo que seja humanista deve estar excluído desde o início. A arte humanista foi um adorno para a cultura que a suportava; com o advento da arte não-humanista... os artistas cerraram fileiras tanto mais estreitamente quanto mais pronunciada se tornara a sua separação da cultura e da sociedade do seu tempo.

Tal assertiva implica o reconhecimento da alienação do artista, do seu afastamento da sociedade e do humanismo; não se trata, porém, de um reconhecimento alarmado, mas de algo que se reconhece quase que com satisfação. As idéias do Renascimento e da revolução democrático-burguesa — a razão e o humanismo, o homem como "medida de todas as coisas", como criador de si mesmo e propulsor do desenvolvimento social — são rejeitadas com repugnância. Malraux fala de um "retorno do demoníaco"; e acrescenta:

> O reino dos demônios: é tudo isso que no homem anseia pelo aniquilamento do homem. Os demônios da Igreja, os de Freud e os de Bikini têm todos os mesmos traços fisionômicos. Quanto mais aparecerem demônios na Europa, tanto mais a arte européia precisará reconhecer os seus ancestrais naquelas culturas antigas que conheceram

> os antigos demônios. ... Os fetiches proféticos, agachados e encolhidos que nem os Fados nos museus quando estes queimam, contemplam um Ocidente que está tão próximo deles como se fosse um irmão.

Em um mundo alienado, no qual unicamente as *coisas* possuem valor, o homem se torna um objeto entre objetos: o mais impotente, o mais desprezível dos objetos. Já com o impressionismo, o ser humano fora dissolvido em luz e cor e tratado como um fenômeno natural idêntico a qualquer outro nesta sua condição. "O homem não deve estar presente", disse Cézanne. Cada vez mais diminuído, transformado em um traço colorido junto a outros traços, o homem se ausenta das paisagens, das ruas das cidades, que se tornam desertas. Ou, então, sofre deformações, já não como na arte gótica (da qual o expressionismo deriva, em parte), mas como o desmantelamento de um mecanismo, sendo transformado em marionete, em robô, em *coisa* absurda e demoníaca. Alienando-se de si mesmo, o homem adquire consciência de si como um fetiche, um boneco. O "fetichismo da mercadoria" de que Marx falou transfere-se para o próprio ser humano e se apodera inteiramente dele.

A desumanização também pode ser reconhecida na despersonalização na qual muitos críticos literários vão encontrar um dos traços essenciais da moderna poesia lírica. O sujeito — a personalidade do poeta — se retira da cena (e esta retirada, convém lembrar, foi erigida em princípio por Flaubert) e o poema assume um caráter impessoal, aparentemente "objetivo". Tal objetividade, entretanto, não é a da expressão literária de uma comunidade, de um grupo ou de uma classe social, e nem é uma objetividade que deriva do fato de o poeta se sentir o instrumento de uma coletividade viva; ao contrário, é a objetividade que inventa um "Eu" situado fora do alcance da consciência, um "id" — como Freud o chamou — e que tem suas raízes localizadas num passado mítico, tornando-o o agente revelado no poema. Atribui-se a Rimbaud o dito: "Minha superioridade é a de eu não ter coração". E Rimbaud foi também quem escreveu o seguinte a respeito do sujeito na poesia:

> "Eu" é outro. Se o estanho, golpeado, soa como uma trombeta, não é mérito dele. Estou presente à germinação de meu próprio pensamento, observo-o, ouço-o. Mal firo as cordas do violino e logo uma sinfonia brota das minhas entranhas. É errado dizer *Eu penso:* dever-se-ia dizer *estou sendo pensado.*

A despersonalização constrói a ilusão segundo a qual, confiando no "id", podemos fazer até que falem os objetos mudos (como, por exemplo, Joyce tentou fazer no seu abstruso *Finnegans Wake,* onde elaborou uma linguagem que pretendia ser a do vento e a da água). Não são os objetos que falam, contudo: é o homem se tratando como objeto, não confiando mais na sua consciência, confiando apenas nas associações do inconsciente. Gottfried Benn refere-se à teoria de Levy-Bruhl de que o pensamento lógico é muito inferior à mentalidade pré-lógica, porque esta é "mais profunda e vai mais longe". Benn vai adiante e chega a falar em um "Eu hiperêmico, arcaico, depondo em extensão universal" como o órgão da poesia: "Baixa de novo, ó Eu, para acasalar-se com o Todo; para mim, Vós sois o hóspede do encantamento: visões, transportes, naturalizações da manhã". No lugar da coletividade social, na qual já não mais acredita, o poeta decadente inventa um coletivo cósmico, arcaico, mítico, apresentado como a verdadeira fonte de toda a poesia.

A desumanização da arte e da literatura pode-se manifestar não só na diminuição ou deformação do homem, na adulteração do "Eu", como na atitude anti-humanista que, às vezes, assume o caráter de crítica social brutalmente áspera. Permitam-me citar um exemplo esclarecedor: o *thriller,* o romance policial americano típico. Não é este o lugar para discutirmos a função do *thriller,* que é em grande parte um sucedâneo para a epopéia heróica do passado, com seu herói "positivo" bem sucedido triunfando sobre toda espécie de excitantes desafios, com seu excesso de ação e com sua completa ausência de qualquer tipo de análise psicológica. Só menciono aqui este tipo de ficção como manifestação típica da desumanização na literatura. Pondo de lado o apavorante Spillane, gostaria de fazer referência a Dashiel Hammett, escritor original que inventou um novo tipo de *thriller*. No final de seu *Maltese Falcon*, um detetive particular (de nenhum modo idealizado) entrega sua amante à justiça e à cadeira elétrica. Ele explica a ela, com fria lógica, por que está agindo dessa maneira: o dinheiro, o êxito e sua própria vida são mais importantes do que quaisquer sentimentos. Quando ela lhe pergunta "você não mais me ama?", ele responde: "Não sei que importância pode ter isso. Alguém jamais efetivamente amou? E suponho que eu ame? Que importa? É possível que no mês que vem eu já não mais a ame... e então? Então eu pensarei que fiz besteira. E, se tiver imaginado antes que ainda viria a pensar assim, então me sentirei um perfeito idiota. Ao passo que, entregando você, me sentirei aborrecido como o diabo, passarei algumas noites infames, mas tudo isso acabará." Neste e em outros romances, Dashiell Hammett pinta o capitalismo americano com impiedosa crueza e, naturalmente, com nojo e repugnância. Porém a sua atitude — "assim são as coisas" — é de básica aceitação da inumanidade, do processo de desumanização nuamente descrito, sem punhos de renda filosóficos. Há muitos outros exemplos que poderiam ser colhidos não só entre romances policiais como entre as produções de outros gêneros cultivados pelos escritores burgueses desta fase atual, agônica. O homem não é nada. O êxito é tudo.

Fragmentação

A fragmentação do homem e de seu mundo encontra reiterada expressão nas obras do nosso tempo. Não há unidade, inteireza. Discutindo a respeito do drama americano do presente, Arthur Miller teria dito algo nesse sentido: "Acredito que, na América, nós chegamos ao final de um determinado desenvolvimento, pois estamos a nos repetir ano após ano e ninguém parece percebê-lo". Miller falou de um "estreito campo de visão", "frouxidão", "mesquinhez" e de uma "incapacidade para colocar o mundo todo no palco e sacudi-lo até em seus alicerces, o que tem sempre sido a meta do grande drama". "Enquanto formos incapazes, como no presente, de distinguir um grande tema de um tema miúdo, uma visão ampla de uma visão estreita, ficaremos inteiramente à mercê das emoções que nos envolvem". Há uma "inabilidade para enxergar as coisas em seu tamanho próprio". E esse é um importante sintoma de decadência. É o resultado de uma atitude que não ousa reconhecer na luta entre o velho e o novo mundo, no avanço do socialismo (a despeito das quedas), a coisa mais importante, aquilo que "sacudirá o mundo até em seus alicerces".

Mas o problema da fragmentação ainda é maior. Está intimamente ligado à tremenda mecanização e especialização do mundo moderno, com a força opressora de suas máquinas anônimas, com o fato de a maior parte de nós ser forçada a se empenhar na execução de tarefas que constituem apenas pequena parte de processos cujo significado e desenvolvimento global permanecem fora do alcance da nossa posição. Já os românticos sabiam do caráter fragmentário da vida no mundo burguês. Heine escreveu: "A vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados". Essa constatação tornou-se mais clara na medida em que os problemas do capitalismo se agravaram, até o mundo inteiro vir a se assemelhar a um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes. A imaginação, bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os conseguia absorver em qualquer forma de totalidade. Os primeiros poetas da metrópole moderna, Edgar Allan Poe e Baudelaire, adaptaram suas respectivas imaginações criadoras à fragmentária realidade circundante, decompondo na mente o mundo em pedaços para deliberadamente procurar reconstituí-lo em novo modo. Baudelaire escreveu: "A imaginação toma o conjunto da criação à parte; de acordo com leis originadas no âmago da alma, ela junta e ordena as partes, fazendo delas um novo mundo". A despeito de seu método sintético, a poesia de Baudelaire ainda mantém um aparente classicismo: sua estrutura é firme, sua forma homogênea. Rimbaud foi o primeiro a quebrar a forma tradicional e a estrutura da poesia. "Uma tempestade", escreveu ele, "golpeia os muros com galhos de árvores, quebra os marcos das habitações". Escapando à realidade comum, a nova poesia construiu um novo mundo para ela própria. Em *Le Bateau Ivre*, as imagens se perseguem em catadupas, uma correnteza sem princípio nem fim vai carregando tudo, todos os despojos de uma realidade destruída vão sendo levados para longe da vista, para longe da consciência.

...Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

Moi, qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

J'ai vu des archipels sideraux! et des iles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
Est-ce — ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

("eu que avançava envolto em lúnulas elétricas
— prancha demente entre alas negras de hipocampos —
vendo os julhos aluir a bastonadas tétricas
nas ígneas fauces, céus ultramares escampos;

eu que, trêmulo, ouvi bramar de cio, a léguas,
os Behemots e os Maelstroms insatisfeitos,
de quietações azuis, eu, corredor sem tréguas,
pela Europa, anelei, de antigos parapeitos!

Arquipélagos vi, astrais! e ilhas enormes,
de delirantes céus, abertos ao viajor:
— nessas noites sem fundo é que, éxule, tu dormes,
ó Milhão de aves de ouro; ó futuro Vigor?"

(Tradução de GONDIM DA FONSECA)

Uma poesia como esta nunca tinha sido escrita antes. Mesmo o tremendo *Le Voyage* de Baudelaire, comparado a este extremismo, parece tão ortodoxo como um poema tradicional filiado à linha de Honsard ou Racine. O método inventado por Rimbaud — no qual os fragmentos de um mundo desmembrado, belos e feios, brilhantes e vulgares, lendários e reais, são ajustados e montados em seqüências oníricas para, com a audácia de um cientista, virem a compor uma nova "substância" — foi um método que revolucionou o que antes se entendia por poesia. A poesia moderna, com a sua montagem de fragmentos e o seu irracionalismo intelectualizado, tal como a vemos no último Rilke, em Gottfried Benn, em Ezra Pound, em Eliot, Éluard, Auden ou Alberti, deriva toda de Rimbaud. Seria um comportamento pedante e acadêmico o pôr-se a lamentar essa quebra na forma poética tradicional, esse abandono da estrutura formal, essa entrega à fantasia das associações. Tal desenvolvimento foi inegavelmente o resultado da decadência, mas é igualmente verdade que ele levou a um grande enriquecimento nas possibilidades e novos meios de expressão. Mayacovsky também foi um destruidor de velhas formas e, no entanto, o seu método de construção poética provou ser magnificamente adequado para exprimir a realidade da revolução. Brecht, também, embóra com maior moderação formal, aplicou o método da construção por fantasia; só que a sua inteligência poética servia à razão e não à irracionalidade. Tratava-se, contudo, de uma questão de atitude mental e não de uma qnestão de forma. Mayacovsky e Brecht ligaram os novos meios de expressão e da luta de classes. Ao fazê-lo, estavam superando o absurdo cru da fermentação.

Mistificação

A literatura e as artes do derradeiro mundo burguês tendem para a mistificação. E a mistificação significa, aqui, o encobrir a realidade em mistério.

Essa tendência é, antes de tudo, o resultado da alienação. O mundo burguês da presente fase final, industrializado, *objetificado,* tornou-se tão estranho aos seus habitantes, a realidade social tornou-se tão problemática, a sua trivialidade assumiu proporções tão gigantescas que os escritores e artistas são levados a se agarrar a qualquer coisa que lhes pareça um meio de romper a rígida casca que envolve as coisas. O desejo de simao essencial, e o desejo de apresentar os seres humanos ligados por relações humanas elementares mais do que por relações materiais levaram, ambos, ao *mito na arte.* O uso pelo classicismo de antigos mitos era puramente formal. O romantismo, em sua rebelião contra a sociedade burguesa "prosaica", recorreu aos mitos como meio de pintar a "paixão pura" e tudo o que era excessivo, original, exótico. O perigo do método — que em si é legítimo — era o de que ele exteriormente opunha uma "essência humana" não-histórica ao homem em desenvolvimento no interior da sociedade; opunha o "eterno" ao temporalmente condicionado.

A mistificação e a confecção de mitos no derradeiro mundo burguês oferecem, ambas, meios de escamotear as decisões sociais, mantendo uma consciência razoavelmente clara. As condições sociais, bem como os fenômenos e conflitos do nosso tempo, são transpostos para uma realidade não-temporal, que não muda, uma realidade mítica que aparece como "estado original do Ser". A idéia geral de "Ser" serve para falsificar a especificidade do momento histórico. O mundo socialmente condicionado é apresentado como mundo cósmico, sem condicionamentos. Desse modo, o *outsider* (o "estrangeiro", o "marginal") não só se escusa ao dever de tomar parte nos processos sociais como também se eleva acima do mundo dos "comuns", alçando-se à seleta companhia dos seus "pares", de onde pode olhar para baixo com sarcástica superioridade, sorrindo ante os tolos esforços dos seus irmãos "engajados".

Em seu livro *The Outsider,* com absurda grandiloqüência, Colin Wilson concita seus colegas artistas a uma recusa a tudo, a manterem-se livres da "praga" de quaisquer obrigações sociais e a procurarem dedicar-se exclusivamente à redenção existencial do "Eu" de cada um deles. Uma "nova época anti-humanista" precisa ser instaurada, de vez que a nossa atual civilização já se acha demasiado dominada pelo comportamento marxista. O livro termina com uma espécie de profecia: "O indivíduo começa a sua longa luta *outsider;* pode acabá-la como santo". Günther Blöker, escritor mais inteligente do que Colin Wilson, certamente aplaudiria tal conclusão como pertencente à "autêntica consciência mítica". No livro de Blöker — *As Novas Realidades* — ele repreende os "imaturos" artistas "engajados" que querem mudar as condições sociais:

> Enquanto o homem julgar que o mal na terra se origina dos erros específicos e deficiências individuais das pessoas e instituições, permanecerá no estágio intelectual da infância. O momento da maturidade só virá quando ele se tornar consciente da deficiência intrínseca do mundo, uma deficiência que pode ser amenizada, mas jamais será inteiramente removida.

Hermann Broch afirmou, certa feita, que toda a literatura tende para o mito. Mas o que é o mito? Broch nunca se cansa de defini-lo:

> O mito é o *naïveté* do começo, é a linguagem das primeiras palavras, dos símbolos originais, que cada época precisa redescobrir por si mesma. É o irracional, a visão direta do mundo; é a imagem súbita que se vê pela primeira vez e jamais se esquece; é o mundo todo tornando-se uma imagem indivisível.

Hoje em dia, tornou-se moda internacional procurar escrever na "linguagem das primeiras palavras" e, depois de uma rápida olhada em Heidegger, falar na "imagem súbita que se vê pela primeira vez e jamais se esquece". Em meio à confusão desses pronunciamentos, há um refrão que se repete: o de que é o "ser" e não o "fazer" que tem importância. "Os acontecimentos", disse Gertrude Stein em uma conferência, "perderam o seu interesse para o povo; o povo está interessado é na existência". O *fazer* é dinâmico, o *ser* é estático. Os que optam pelo "ser" em lugar do "fazer", os que optam pelo mito em lugar de representação da realidade social passível de mudança, fazem-no — freqüentemente sem consciência de o estarem fazendo — movidos pelo medo da revolução social. "Precisamente porque as coisas estão como estão, elas assim não continuarão", disse Brecht. O mítico "ser" é invocado exatamente com a finalidade de negar essa verdade.

O romantismo criou o culto da "paixão pura". Os neo-românticos fazedores de mitos só admitem a totalidade irracional como o "ser" do homem e, com isso, sem estarem sempre prevenidos do sentido do que estão fazendo, justificando a atual irracionalidade da ordem social. O "ser" do homem — nas palavras de Blöker — é como "uma vasta reverberação, um antigo lamento, uma gagueira elementar na qual a essência humana, literalmente, se faz ouvir antes de tomar forma". Este queixume e este gaguejar da mítica moderna não dizem algo que já foi dito antes e que foi dito até com admirável simplicidade? Recordemos:

> Há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e de arrancar o que se plantou; tempo de matar e tempo de curar; tempo de derrubar e tempo de edificar, tempo de chorar e tempo de rir... Há tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar e tempo de abster-se de abraçar; tempo de buscar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de jogar fora; tempo de rasgar e tempo de coser; tempo de calar e tempo de falar; tempo de amar e tempo de odiar; tempo de guerra e tempo de paz ... Tudo o que Deus fez é apropriado ao seu tempo.
>
> *(Ecclesiastes, III)*

Ou no livro de Jó:

> O homem nascido da mulher é de poucos dias e cheio de inquietação. Como flor nasce e murcha. Como sombra, foge e não permanece. ... A esperança para a árvore, sendo cortada, é a de que torne a brotar e não cesse a sua floração. Ainda que a sua raiz envelheça a terra e seu tronco morra no pó, ao cheiro da água ela brotará e lançará ramos como uma planta. O homem, porém, morre e fica prostrado. Enquanto existirem os céus, não acordará. Entrega a alma e onde está?
>
> *(Jó, XIV)*

Isso, em linguagem articulada, é a canção solene do nascimento e da morte, do assassinato e da cura, da descoberta e da perda: o que havia para ser dito sobre o "ser" do homem, sobre a condição humana, está dito aqui sem pretensão.

Mas ainda há mais a ser dito acerca da plenitude de uma realidade em permanente transformação. O homem é mais do que o eterno ciclo do nascimento e da morte, mais do que o desejo da reprodução e o enfastiamento da velhice: o homem é um ser imperfeito e incompleto, jamais acabado, mas sempre se plasmando porque sempre plasmando o mundo que o cerca. Existem numerosos romances, peças e filmes nos quais a atividade social do homem é esquematizada, ultra-simplificada, de modo que os personagens aparecem como meras marionetes de forças sociais, desprovidos de contradições *internas*, vazios de sonhos e tristezas *pessoais*. Toda objeção a essa maneira de apresentar os seres humanos como se fossem *somente* seres sociais é plenamente justificada. Porém a maior parte daqueles que preconizam um retorno ao "mito" não se compõe de artistas ou críticos realmente interessados na plenitude da realidade: ao contrário, apenas gostariam de esvaziar a realidade de outra forma. Querem é divorciar o homem da sociedade, reduzi-lo a um ser absolutamente solitário, a uma criatura isolada, sem esperança, submetida ao poder de um destino cego. Uma criatura assim jamais existiu.

O mergulho no "sono do mundo", no arcaico, a volta ao começo, o anseio do inarticulado, são geralmente um comportamento de fuga à responsabilidade. Ao mesmo tempo, entretanto, a reação contra o naturalismo e a busca de novas formas de expressão deu origem ao método de Kafka, de *aparente* transformação da realidade social em um mito. O mundo tem uma tremenda dívida de gratidão para com Max Brod, por ter este salvado da destruição os manuscritos de seu amigo Franz Kafka; porém é um fato igualmente o de que muitos se deixaram confundir pela interpretação errônea dos trabalhos de Kafka por Brod. Kafka não escreveu sobre a angústia "cósmica" dos homens, sobre uma angústia situada na "origem das coisas", e sim a respeito de uma determinada, particular situação social. Inventou uma forma maravilhosa de sátira fantástica — o sonho misturado à realidade — para apresentar a revolta de um indivíduo isolado e sem esperança que, não obstante, luta contra os poderes obscuros de um mundo alienado e anseia por alguma forma de comunidade, ainda que seja a ambígua comunidade de *O Castelo*. Brod interpretou essas imagens das condições "eternas". Chegou a elaborar uma visão mística, utilizando os elementos de misticismo espalhados na obra de Kafka, que apresentava os novos meios empregados por Kafka para descrever a vida sob a monarquia dos Habsburgos — uma vida real um tanto fantasmagórica — como uma espécie de cabala, o registro cifrado e misterioso da experiência religiosa e da iluminação. Essa interpretação errônea de Kafka causou muitos danos e encorajou numerosos mistificadores.

O método brechtiano de apresentar os conflitos sociais através da forma simplificada de parábolas possui muita coisa em comum com o método de Kafka. Mas Brecht e Kafka — dois grandes escritores — tinham atitudes bastante diversas. A atitude de Kafka era de indecisão. Ele estava do lado dos humilhados e ofendidos, contra os aproveitadores do poder. Mas lhe faltava confiança na capacidade do povo junto ao qual se colocara para modificar o mundo. Na extremidade de cada nova esperança, no seu espírito, encontrava-se um novo medo; e, ao fim de cada resposta, encontrava-se uma nova pergunta. Brecht teve a coragem de responder. Suas parábolas eram peças didáticas. Sua convicção de que o mundo podia ser mudado, podia tornar-se melhor e mais racional, era uma convicção inabalável. É claro que Brecht também sabia que cada nova resposta conduz a uma nova pergunta e que nada no mundo é definitivo e acabado. Mas, ao contrário de Kafka, não se sentia deprimido e sim encorajado por tal compreensão. Kafka, solitário, desesperado, não acreditava fundamentalmente em progresso: julgava que as mesmas coisas sempre se repetem. Brecht acreditava que novas coisas estão sempre aparecendo, em luta contra as velhas.

Tanto Kafka como Brecht fixaram a realidade social em suas parábolas. Procuraram uma representação "alienada" dessa realidade. E, tal como os antigos mitos representaram a quintessência do passado histórico, as obras de Kafka e Brecht foram tentativas de obter uma representação destilada do presente histórico. Este não é o caso de escritores — de Camus a Beckett — que agem no sentido de divorciar o homem da sociedade, no sentido de dissolver a identidade humana concreta, procurando mergulhá-la no mistério, encarado o mistério como o agente do "ser eterno" e das "informes forças originais". Todo homem é sempre mais do que a mera máscara representativa de um caráter social. Porém a tendência para transformá-lo em hieróglifo num drama de mistérios cósmicos, substituindo-lhe a fisionomia individual e social pelo espectro dissolvido em um nevoeiro arcaico, é uma tendência que não conduz a coisa alguma. Um homem que não pertence a qualquer sociedade perde necessariamente a sua identidade, vira um réptil a se arrastar do nada para o nada. Com isso, a realidade se torna irreal e o homem se torna desumano.

O vôo para fora da sociedade

A *dessocialização* da arte e da literatura traz consigo a repetição constante do tema do vôo para fora da sociedade, o tema da fuga, do abandono de uma sociedade tida como catastrófica, para se atingir um suposto estado de autêntico, "puro" ser. Quando Gertrude Stein repete "uma rosa é uma rosa é uma rosa" como se fosse um monótono encantamento mágico, a intenção é precisamente a de nos persuadir de ficar de fora de qualquer forma de realidade social; é a intenção de dissolver todas as conexões e concentrar a atenção em um objeto isolado, magicamente transformado em "coisa-em-si". Ernest Hemingway, discípulo bem sucedido de Gertrude Stein, desvenda com particular clareza a técnica desse abandono do social em suas quinze primeiras estórias, publicadas sob o título de *In Our Time*. Em parágrafos curtos, colocados no meio da narração, os eventos catastróficos do nosso tempo são rapidamente sugeridos (a guerra, os assassinatos, a tortura, o sangue, o medo, a crueldade, todas essas coisas que o obscurantismo moderno procura diluir na idéia da "falta de sentido da história"). As narrações consistem apenas em incidentes aparentemente corriqueiros, vazios de efetivo conteúdo, à margem das coisas que movem o mundo, além dessas coisas. E isso que se passa "além" da sociedade e "fora" da história é considerado como sendo a existência *real*. Uma das estórias, poeticamente memorável, descreve Nick erguendo a sua tenda, sozinho, de noite:

> Tinha preparado o seu lugar. Estava instalado. Nada podia afetá-lo. Era um bom lugar para acampar. Ele estava lá, no bom lugar. Estava em casa, na casa que construíra para si mesmo. ... Lá fora, estava escuro; no interior da tenda, havia luz.

Em certo sentido, isso não é diferente de "uma rosa é uma rosa é uma rosa". Também aqui se reflete a filosofia do homem que voou para fora da sociedade ou pretende fazê-lo. Erga a sua tenda, longe do mundo. Nenhum outro modo de vida vale mais a pena. O mundo é escuro. Entre na tenda, refugie-se nela. No interior dela, há luz.

A atitude de Hemingway é típica de um determinado anseio amplamente difundido no atual mundo burguês. Milhões de pessoas, principalmente os jovens, procuram escapar aos seus empregos insatisfatórios, às suas vazias ocupações cotidianas, procuram escapar a um tédio já profeticamente analisado por Baudelaire, procuram fugir às obrigações sociais e ideológicas, partindo para longe, em cima de motocicletas, experimentando embriagar-se pela velocidade — uma velocidade que consome todo sentimento ou pensamento — afastando-se de si mesmos e mergulhando em um domingo ou feriado no qual o inteiro significado da vida parece, de algum modo, ter-se concentrado. Como que pressentindo um desastre que se aproxima ou uma tempestade iminente, gerações inteiras, no mundo capitalista, procuram romper com o seu mundo, consigo mesmas, lançam-se em busca do desconhecido, anseiam por montar uma frágil tenda no interior da qual haja luz, enquanto fora esteja escuro.

O que torna o problema da *dessocialização* e da desumanização na arte ainda mais agudo é o fato de que as técnicas de reprodução mecânica cada vez mais aperfeiçoadas — a começar pelas fotografias e gravações — tenham criado uma colossal indústria de entretenimento que serve a vastas massas de consumidores de arte. O caráter bárbaro, o conteúdo anti-humanista e o brutal sensacionalismo desses produtos artísticos oferecidos às massas em forma industrializada, sob o capitalismo, são notórios. A análise de tais produtos demandaria um livro à parte. Eu gostaria apenas de fazer duas observações. Primeira: a de que escritores e artistas de alguma estatura fornecem freqüentemente modelos que depois são imitados em mais crua forma e execução mais barata pela indústria da arte que visa o consumo em massa; é, pois, como se a *haute couture* do anti-humanismo influenciasse, assim, tal indústria de arte para as massas. Segunda: a de que uma arte que porventura ignore as necessidades das massas e se sinta glorificada de ser entendida apenas por uns poucos apreciadores selecionados é uma arte que abre caminho para o rebutalho produzido pela indústria do entretenimento. À proporção que os artistas e escritores se afastam mais da sociedade, mais porcaria é impingida ao público. O "novo sentido de brutalidade" tido por admirável qualidade da arte moderna segundo alguns estetas possui, de fato, comercialmente, livre curso no mundo burguês da decadência.

O realismo

O traço comum a todos os artistas e escritores significativos no mundo capitalista é a incapacidade por eles experimentada de se porem de acordo com a realidade social que os circunda. Todos os sistemas sociais têm tido os seus grandes apologistas na arte (lado a lado com os seus rebeldes e acusadores). Somente sob o capitalismo é que *toda* arte situada acima de certo nível de mediocridade tem sido uma arte de protesto, crítica e revolta. A alienação do homem de seu ambiente e de si mesmo tornou-se tão avassaladora sob o capitalismo, a personalidade humana (superados os limites que lhe eram impostos pelo sistema medieval de classes) percebeu de maneira tão violentamente clara o furto da liberdade e da plenitude de vida que poderiam ter-lhe pertencido, a transformação dos bens em mercadorias e o utilitarismo correspondente à comercialização do mundo provocaram tamanha repugnância nas pessoas dotadas de alguma imaginação criadora que tais pessoas foram levadas a rejeitar inevitavelmente nas suas obras de criação o sistema capitalista vitorioso.

O processo começou com a revolta romântica e com o ataque de Jean-Jacques Rousseau à civilização burguesa. Hegel, por sua vez, falou no "crescente poder do alheamento" e acrescentou: "Quando a força unificadora desaparece da vida dos homens e quando as contradições saem dos seus contextos e adquirem independência, então nasce a necessidade da Filosofia". Shelley em *The Defence of Poetry* sustentou a necessidade da poesia a partir dessas mesmas premissas: "O cultivo da poesia nunca é mais necessário do que nos períodos em que, por uma exacerbação do princípio do egoísmo e do cálculo, a acumulação de material da vida exterior ultrapassa o poder que as leis internas da natureza humana possuem de assimilá-lo". O "Eu" solitário oposto à banalidade da vida burguesa torna-se um tema central, tal como ocorre no *Manfred* de Byron:

I said with men, and with the thoughts of men,
I held but small communion; but instead
My joy was in the wilderness — to breathe
The difficult air of the ice mountain tops...
These were my pastimes, and to be alone...
I disdain'd to mingle with
A herd, though to be leader — and of wolves.
The lion is alone, and so am I.

(Falei com os homens e com os pensamentos dos homens, / Mas a comunhão era escassa; ao contrário, / Minha alegria estava no ermo, no respirar / O ar difícil do alto das montanhas geladas ... / Esse era o meu passatempo, e ficar sozinho... / Desdenho o misturar-me com um rebanho / — Ainda que seja como líder — e com os lobos. / O leão é solitário, eu o sou também...)

O mesmo se dá no *Libussa* de Franz Grillparzer:

Der eigne Nutzen wird dir zum Altar,
Und Eigenliebe deines Wesens Ausdruck...
Durch unbekannte Meere wirst du schiffen,
Ausbeuten, was die Welt an Nutzen trägt,
Und allverschlingend sein, vom All verschlungen...

(Teus interesses próprios tornam-se o teu altar / E a tua auto-estima torna-se a expressão da tua natureza ... / Navegarás por mares desconhecidos, / Explorando tudo o que o mundo tiver para te oferecer e que possua utilidade / E tudo consumirás e por tudo serás consumido...)

Ou no *De L'Amour* de Stendhal:

> Cada um por si, neste deserto composto apenas de amor-próprio e que se chama a vida. ... A vida laboriosa, assaz estimável, assaz positiva, de um Conselheiro de Estado, de um fabricante de tecidos ou de um banqueiro muito alerta aos empréstimos é recompensada por milhões e não por sensações ternas. Os homens que ganharam um milhão de francos no ano que precede a eventual abertura deste livro devem fechá-lo rapidamente...

Ou, ainda, em Heine:

O lasst uns endlich Taten sehn,
Verbrechen, blutig, kolossal,
Nur diese satte Tugend nicht
Und zahlungsfähige Moral!

(Vejamos feitos, façanhas afinal, / Crimes sangrentos, colossais, / Mas chéga dessa virtude adiposa, / Dessa moralidade cheia de posses!)

Além da revolta romântica do "Eu" solitário, além da curiosa mistura de elementos plebeus e aristocráticos na negação dos valores burgueses, foi que veio surgindo o *realismo crítico*. O protesto romântico contra a sociedade burguesa foi-se transformando cada vez mais em crítica dessa sociedade, sem perder, contudo, a natureza de protesto individual. O romantismo e o realismo não são absolutamente, de modo exclusivo, opostos que se excluem: o romantismo é, sobretudo, uma fase primitiva do realismo crítico. A atitude não mudou, no fundamental; apenas o método tornou-se diferente, mais frio, mais "objetivo", mais distante.

A obra mais importante de Byron, o inacabado *Don Juan*, combina o protesto romântico com a crítica social realista. Já não é mais a obra de um poeta falando para si mesmo: deu-se a realidade social. O "Eu" já não é mais um "Eu" solto, desatado. Um cinismo em grande estilo controla a extravagância romântica. Don Juan ainda é o velho herói romântico em sua audácia, em sua sede de viver, em seu antimoralismo; porém sua luta já não é com Deus e o Demônio. Em todas as suas aventuras, ele é uma crítica viva ao mundo de mentiras, vilezas e hipocrisias que o cerca, é a corporificação de um anseio por uma paixão sincera, incontaminada.

Balzac e Stendhal ainda eram menos propensos do que Byron a qualquer forma de conciliação, quer com o mundo burguês pós-revolucionário, quer com o Estado controlado pelos financistas aristocratas e pelo clero. Em suas derradeiras novelas, Balzac veio a aceitar a vitória da sociedade burguesa capitalista, se bem que o seu desagrado pelos representantes típicos dessa sociedade não tenha diminuído. Os homens que resignadamente abandonam o "grande mundo" e os artistas obcecados por seu trabalho (como o Wenceslau de *La Cousine Bette*, que, em suas visões, "levava a vida de uma cortesã entregue a uma imaginação extravagante") são apresentados, com maior insistência, como antagonistas da burguesia. O realismo crítico tem raízes no protesto romântico, na antítese romântica entre a nobre resignação e o sucesso corrupto, ou na antítese entre o gênio e o burguês.

O mais ousado e o mais denso dos romances que ultrapassam os limites do romantismo foi o *Lucien Leuwen* de Stendhal. Em sua aguda visão social e na rudeza de sua crítica, este romance inacabado supera todas as obras de Balzac. A revolução burguesa já se cumprira. Não havia possibilidade de retornar aos jacobinos ou ao jovem Napoleão. E o porvir, que tal se apresentava? Lucien simpatiza com os republicanos e com os adeptos de Saint-Simon, mas a causa deles lhe parece sem esperança. A república democrático-burguesa, como superestrutura do capitalismo, é repelida por êle da mesma forma pela qual a repele aquele inteligente conservador que foi Alexis de Tocqueville: "Em Nova York, o governo do Estado escorreu pelo rego para o outro lado da rua, o lado oposto ao nosso. Apenas isso. As franquias universais continuam a reinar, como tiranas, E tiranas de mãos sujas". Em *Lucien Leuwen*, encontra-se um desencanto maduro, sem misericórdia, um despojamento de ilusões, uma crítica contraditória que não é apenas moral, mas estética. O romance se interrompe com Lucien deixando a "frieza de coração" de Paris e indo, primeiro ao lago de Genebra (onde ele visita as "manchas tornadas famosas pela *Nouvelle Heloise*"), depois à Itália, na qual uma "melancolia gentil" abre sua alma à arte. As frases finais são muito curiosas:

Bolonha e Florença puseram-no num estado de ternura e sensibilidade ao menor detalhe que, três anos antes, lhe teria causado o mais agudo remorso.

De fato, chegando ao seu lugar na Capela, ele teve que admoestar a si mesmo para adotar, no que concerne às pessoas que ia ver, o grau conveniente de frieza.

Um romance anti-romântico? Tamanha inversão na sensibilidade romântica? Não sabemos aonde Stendhal pretendia levar o seu Lucien. Mas o fragmento sugere que (para usar as palavras de Marx) uma visão romântica poderia sempre coexistir com a visão burguesa, como um "contraste justificável".

O conceito de realismo em arte é, infelizmente, elástico e vago. Por vezes, o realismo é definido como uma atitude, como o reconhecimento de uma realidade objetiva; por vezes, é definido como um estilo ou um método. Freqüentemente a linha divisória entre as duas conceituações é apagada. Em alguns casos, o termo "realista" é aplicado a Homero, a Fídias, a Sófocles, a Policleto, a Shakespeare, a Miguel Ângelo, a Milton e a El Greco; em outros casos, é reservado para o método posto em prática por determinado tipo particular de escritor ou pintor: de Fielding e Smollet a Tolstói e Gorki; de Géricault e Courbet a Manet e Cézanne. Se considerarmos o reconhecimento de uma dada realidade objetiva como a natureza do realismo na arte, precisamos não reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior, existente independentemente de nossa consciência. O que existe independentemente da nossa consciência é a *matéria*. A realidade, porém, abrange toda a imensa variedade de interações nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido. Um artista que pinta uma paisagem obedece às leis da natureza descobertas pelos físicos, químicos e biologistas; mas o que ele está pondo na tela não é a natureza independente dele: é a paisagem vista através das suas sensações, da sua experiência. O artista não é o mero acessório de um órgão sensorial que apreende o mundo exterior, ele é também um homem que pertence a uma determinada época, classe e nação, possui um temperamento e um caráter particulares, e todas essas coisas influem na maneira pela qual ele vê, sente e pinta a paisagem. Todas se combinam para criar uma realidade mais ampla do que o dado conjunto de árvores, pedras e nuvens, elementos que podem ser medidos e pesados. A nova e mais ampla realidade é determinada, em parte, pelo ponto de vista individual e social do artista. É a soma de todas as relações entre o sujeito e o objeto, envolve não só o passado como o futuro, não só os acontecimentos objetivos como as experiências subjetivas, os sonhos, pressentimentos, emoções, fantasias. A obra de arte une a realidade à imaginação. As bruxas de Shakespeare e de Goya são mais reais do que os pintores e operários idealizados que aparecem em certo gênero de pinturas. A rotina estúpida da vida cotidiana, elevada ao nível de sátira fantástica por Gogol ou Kafka, nos revela mais acerca da realidade do que as descrições naturalistas. Don Quixote e Sancho Panza são mais reais, ainda hoje, do que as centenas de personagens prosaicas que pululam em romances "tirados da vida real". Se decidirmos definir o realismo não como um método, mas como uma atitude — a atitude que fixa a realidade na arte — chegaremos à conclusão de que quase toda a arte (com a exceção da arte abstrata, do tachismo, etc.) é realista.

Parece mais útil, mais prático, por conseguinte, confinar o conceito de realismo na arte à acepção de um *método* particular, tomando o maior cuidado — e nós não o esqueceremos — para não converter tal definição em um julgamento qualitativo. O romance realista e a peça de teatro realista correspondem a um desenvolvimento social específico, a uma sociedade burguesa não mais "fechada" ou ordenada consoante uma rígida hierarquia, isto é, a uma sociedade burguesa "aberta". Com o desenvolvimento da ciência, ela vai atingindo um maior grau de perfeição. Com as artes não se dá o mesmo. Os conteúdos se multiplicam, os horizontes se ampliam, mas Stendhal e Tolstói não são mais perfeitos do que Homero, e Géricault ou Constable não são mais perfeitos do que Giotto ou El Greco. Mesmo no interior da obra de um artista, como ocorre em Ibsen, a consistentemente realista *Casa de Bonecas* não é mais perfeita do que a fantasia de *Peer Gynt*. Dentro de um mesmo período histórico, igualmente, dentro de um período como o nosso, as peças estritamente realistas não são de modo algum mais perfeitas do que as parábolas dramáticas de Brecht. O realismo — em seu sentido mais estrito — é apenas uma das possíveis formas de expressão, e não a única.

Há muitos e diversos pontos de vista no interior da própria perspectiva do realismo crítico ("crítico" como atitude, "realismo" como método): desde o conteúdo aristocrático com que Fielding enxergou a ascensão da burguesia (elemento que não falta, aliás, a Byron, Stendhal e Balzac) até a total condenação da sociedade pós-revolucionária (Stendhal, Flaubert) ou as esperanças e os esquemas reformistas de Dickens, Ibsen e Tolstói. Em todos eles há uma atitude crítica em relação à sociedade, porém o tratamento do tema pode ser altivo, satírico, reformista ou niilista. E nem é exato que uma abordagem pessoal de um tema deva necessàriamente ligar-se a uma determinada forma particular de expressões. Por exemplo, as primeiras novelas de Thomas Mann (que, naquele tempo, era um arquiconservador), especialmente *Os Buddenbrooks,* foram escritas em um estilo realista modelado em Tolstói e Fontane, ao passo que as suas últimas obras, os romances escritos quando Mann começara a se interessar por novas idéias sociais e a superar a herança de Schopenhauer e Nietzsche (o magnífico *Doutor Fausto e O Eleito*), vão muito além dos limites normalmente prescritos ao realismo. O próprio Thomas Mann, em sua narração de como o *Doutor Fausto* foi escrito, indica o seu parentesco com os romances de Joyce. A atitude característica da maior parte dos "realistas críticos" é a de um protesto individual, romântico, contra a sociedade burguesa; e este elemento romântico é inequívoco, não só em Stendhal e Balzac, mas também em Dickens, Flaubert, Tolstói, Dostoievski, Ibsen, Strindberg e Gerhard Hauptmann.

O realismo socialista

Foi Gorki quem cunhou o termo "realismo socialista", em oposição ao "realismo crítico"; e a antítese entre os dois é hoje em dia aceita pelos professores e críticos marxistas.

O conceito de "realismo socialista", em si perfeitamente válido, tem sido abusivamente aplicado, com freqüência, a quadros históricos acadêmicos, a romances e peças de teatro que se baseiam, de fato, em idealizações propagandísticas. Por esta razão, como também por algumas outras, a designação "arte socialista" me parece melhor. Tal designação se refere claramente a uma atitude — e não a um estilo — e enfatiza a perspectiva socialista e não o método realista. O "realismo crítico" e, mais amplamente, a literatura e a arte burguesa em seu conjunto (quer dizer, a grande literatura e a grande arte burguesas) implicam uma crítica à realidade social circundante. O "realismo socialista" e, mais amplamente, a arte socialista e a literatura socialista como um todo implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo. O fato de que a distinção seja o resultado de uma nova atitude e não de novos padrões estilísticos foi obscurecido pelo métodos de ingerência administrativa nas artes, praticados no período de Stalin. Após o XX Congresso, a rígida adesão a uma teoria estética marxista "monolítica" já não é obrigatória e, conquanto as tendências conservadoras continuem a ser fortes, diversas concepções artísticas se confrontam agora mutuamente no interior da estrutura fundamental do marxismo.

Eis um exemplo: Ilya Fradkin, jovem teórico soviético, escreveu no jornal *Arte* e *Literatura* (n.° 1, Moscou, 1962) que seria errado acreditar que

> qualquer fórmula dogmática tenha alcançado o *status* de verdade imutável apenas por ter sido incansavelmente repetida durante os anos do culto à personalidade. ... Quão inseletivamente, com quão pouca justificação, era impiedosamente pronunciado o veredicto de 'decadência' contra os mais diversos fenômenos da arte ocidental, naqueles anos! A arte e a literatura do período posterior a 1848 — e particularmente a arte do século XX — eram encaradas cada vez mais exclusivamente como decadentes e todas as outras possíveis qualificações eram sumariamente esquecidas em proveito desta. ... O problema dos movimentos artísticos do século XX surge com a colocação do problema das relações recíprocas entre o realismo e outros movimentos e métodos artísticos. Neste campo, também, tudo era freqüentemente simplificado, durante os anos do culto à personalidade, e reduzido a uma fórmula dogmática e, no sentido científico, vulgar: o realismo progressista, de um

lado, e as várias correntes anti-realistas, essencialmente reacionárias, de outro. Mas, em tal caso, que deveríamos fazer de artistas de inegável grandeza, como os teatrólogos clássicos Molière e Racine, os românticos Hoelderlin e Walter Scott ou os pós-impressionistas Van Gogh e Gauguin? Um meio simplório de superar a dificuldade era usualmente utilizado: a grandeza desses artistas era reconhecida, mas somente a despeito da associação deles com os movimentos anti-realistas, somente na medida em que elementos de realismo podiam ser localizados em seu trabalho, em suas obras. Porém será que esse tipo de apreciação faz inteira justiça ao problema? O classicismo, o romantismo e o impressionismo não conterão suas próprias verdades, seus específicos aspectos verdadeiros, lado a lado com suas específicas limitações históricas e estéticas? A grandeza de Racine não terá sido ao mesmo tempo a grandeza dos ideais clássicos de moralidade e humanismo corporificados nas suas tragédias? A grandeza de Hoelderlin não terá ligação com a magia dos sonhos poéticos do romantismo revolucionário?

No número seguinte do jornal, foi publicada uma resposta de um dos principais responsáveis pela política cultural na República Democrática Alemã, dizendo que o artigo de Fradkin havia feito uma grande volta em torno do assunto sem tocar o centro da questão:

> Ele divulga algumas poucas idéias do autor, que são — para dizê-lo em termos suaves — altamente subjetivas. O autor olha para o passado em busca das evidências de uma alegada necessidade *post facto* de revisão de julgamentos previamente formulados. Há, por exemplo, esta pobre florzinha inocente, a decadência. ... Se não estamos enganados, foram importantes artistas e pensadores russos como Saltycov-Shchedrin, Stassov, Plekhanov e ainda mais Gorki, que trabalharam para expor e condenar o fenômeno da decadência, em parte no tempo dêles, em parte nos anos que se seguiram. ... Por várias razões, a decadência da arte burguesa, que começou na França pelo final do século passado, foi capaz de exercer um efeito terrível e destruidor sôbre o desenvolvimento das artes na Alemanha. ... Ficaríamos agradecidos aos historiadores soviéticos da arte se nos ajudassem a chegar a uma análise genuinamente científica dessa decadência. ... A crítica de arte não deve abdicar do seu direito a julgar as obras de arte à luz do conteúdo ideológico e político, bem como à luz da qualidade estética de tais obras. E nem a política cultural oficial deve deixar de exercer uma influência direta, baseada na apreciação artística, fazendo que os artistas individuais se tornem conscientes dos erros e das limitações e deficiências dos seus trabalhos. Em certos casos, chegando mesmo a intervir administrativamente, tal como aconteceu na União Soviética com o romance de Bóris Pasternak...

Escolhi este exemplo porque ele mostra muito claramente o contraste entre as duas principais escolas de pensamento existentes hoje no interior do mundo marxista. Ehrenburg julga diferentemente de Gerassimov. Os jornais especializados em arte editados pelos comunistas italianos, franceses e poloneses diferem consideravelmente das publicações especializadas em arte editadas pela República Democrática Alemã. Na União Soviética, um escultor moderno como Neizvestny se opõe aos velhos pintores acadêmicos. Torna-se cada vez mais pronunciada a tendência para, ao invés de baixar idéias artísticas por decretos, formá-las e deixá-las desenvolver-se no processo de trabalho, no livre jogo dos movimentos e dos métodos, em meio à diversidade de argumentos e em meio à discussão. Uma nova arte não deriva de doutrinas e sim de obras. Aristóteles não precedeu as obras de Homero, Hesíodo, Ésquilo e Sófocles: formulou suas teorias estéticas a partir deles.

Na medida em que chegamos a dispor de uma riqueza maior nos meios de expressão, um elemento comum entre as tendências diversas emerge mais claramente. A antítese entre o "realismo crítico" e o "realismo socialista" é uma simplificação exagerada, mas implica uma verdade essencial. Se definimos o realismo socialista como um método ou um estilo, a pergunta imediatamente há de nos ocorrer: que estilo, que método? O de Gorki ou o de Brecht? O de Mayacovsky ou de Éluard? O de Makarenko ou o de Aragon? O de Sholokhov ou o de O'Casey? Os métodos destes escritores são tão diferentes quanto é possível sê-lo, porém há uma atitude comum a todos eles. Essa nova atitude socialista é o resultado da adoção pelo escritor ou artista do ponto de vista histórico da classe operária, o resultado da aceitação da sociedade socialista, com todos os seus contraditórios desenvolvimentos, como matéria de princípio.

Mesmo o mais descomprometido dos desejos de ser objetivo e de mostrar a sociedade em toda a sua complexidade e em todos os seus movimentos (mostrar a realidade "tal como ela realmente é") não pode ser senão aproximadamente atendido e ainda assim de maneira que escapa à prova. Franz Kafka estava prevenido a respeito disso quando escreveu: "Somente quem é parte em um caso pode julgá-lo; mas, sendo parte, não o poderá julgar. Não existe, por conseguinte, possibilidade de julgamento correto no mundo; apenas o vislumbre de uma possibilidade". Kafka estava certo ao perceber que ninguém pode apreciar e julgar algo a não ser a partir de um ponto de vista específico e que, ao adotar tal ponto de vista particular, os homens tomam consciente ou inconscientemente partido em face do que julgam. Portanto, numa disputa, só quem é parte é que pode julgar. Quando, porém, Kafka acrescenta que, sendo parte, não se pode julgar, ele subestima a possibilidade de um ponto de vista que faz parte da realidade social chegar a coincidir, nos traços gerais, com essa realidade, com o sentido global dessa realidade. Pode-se sempre escolher um ponto de vista a partir do qual se abrem possibilidades para que a realidade seja enxergada na sua amplitude e conexões essenciais, no processo de criação de novas realidades, como se pode também escolher um ponto de vista a partir do qual só se enxergam fragmentos que escorregam para o esquecimento. O "vislumbre de uma possibilidade" de julgamento, do qual fala Kafka, pode ser o da luz que vai morrendo no crepúsculo ou o da primeira luz da aurora. A proveniência da luz determinará o valor do julgamento, seu grau de aproximação à verdade.

Por exemplo, o julgamento do jacobino Stendhal sobre a realidade social pós-revolucionária do seu tempo foi incomparavelmente mais verdadeiro do que o julgamento saudosista dos românticos retrógrados, não só pelo fato dele ter mais talento do que estes como também porque ele havia escolhido um ponto de vista que o capacitava a ver mais longe e mais claramente. É verdade que, mesmo Stendhal, o maior escritor progressista da sua época, não pôde apresentar objetivamente a totalidade do processo da realidade e se retraiu cada vez mais pronunciadamente, e com plena consciência, para o subjetivismo. O máximo que o artista pode esperar, de fato, é que o ponto de vista por ele escolhido leve a uma coincidência *parcial* com o desenvolvimento da realidade social.

No nosso tempo, a possibilidade de ser alcançada uma objetividade maior é oferecida pela tomada de posição que adota a perspectiva da classe operária e das lutas de libertação nacional: a perspectiva de um marxismo não-dogmático. É certo que se trata apenas de uma possibilidade; para apresentar com fidelidade o real no processo do seu desenvolvimento, não basta estar convencido da vitória do socialismo ou ter um conhecimento dos princípios gerais da evolução social. É necessário saber apresentar as formas de transição — de mudança — em todo o seu concreto caráter contraditório. Assim como uma visão ampla é necessária para que se "vislumbre" a possiblidade de uma apreciação correta, da mesma forma a objetividade corre o risco de se perder quando o desejo do escritor de descrever com exatidão o amanhã e o depois de amanhã ameaça obscurecer a sua percepção do hoje; uma muralha dogmática que se erga para tornar o seu ponto de vista indestrutível acabará, de fato, por cegá-lo.

O realismo socialista — ou, antes, a arte socialista — antecipa o futuro. Não só o que está acontecendo agora como o que ainda vai acontecer são fabricados na mesma oficina. Os fatos não se alteram, mas o conteúdo de realidade de um momento histórico varia conforme o ponto de vista que se adota. O que já foi futuro como aspiração se une na memória aos fatos passados, completando e revelando a realidade do tempo. O componente profético, freqüentemente condenado em nome do realismo, ganhou nova força e nova dignidade na arte socialista. Johannes R. Becher tinha razão quando escreveu:

> Quando falamos do realismo socialista e quando nos esforçamos por chegar a defini-lo, devemos evitar as complicações e a confusão. O conceito do realismo socialista está contido em muitas idéias expostas antes da sua atual formulação teórica. Encontramos, desse modo, uma perspectiva realista socialista nas seguintes linhas de Schiller:
>
> *Alado, corajosamente,*
> *Bem acima do teu tempo,*
> *Na fantasia do teu espelho,*
> *Possa o futuro despontar.*

E Brecht escreveu:

> *Sonhos e hipóteses douradas*
> *Encomendam o mar prometido*
> *De grãos maduros germinando.*
> *Semeador, prepara a tua foice:*
> *Vais usá-la para colher o amanhã*
> *Que se tornará o teu verdadeiro hoje.*

Essas duas idéias, por si sós, bastariam para definir a natureza do realismo socialista.

Becher simplifica demasiadamente o problema, porque, se a visão concreta de Brecht revela uma compreensão realista da arte socialista, o mesmo não se dá com a visão de Schiller, universal porém utopista. A época romântica foi rica em utopias sociais e em antecipações proféticas, mas tudo o que se situava entre o "hoje" e o "depois de amanhã" era vago. A arte socialista não se pode contentar com visões vagas. Sua tarefa, ao contrário, é a de pintar o nascimento do "amanhã" a partir do "hoje", com todos os problemas concretos que se vão colocando para tal nascimento. A transição para o socialismo, em toda a sua complexidade de interações e de situações inespéradas, não é um progresso regular, linear, como alguns espíritos simplistas parecem crer.

O artista e escritor socialista adota o ponto de vista histórico da classe operária. Mas isso não significa que ele esteja na obrigação de aprovar tôda decisão tomada por qualquer partido ou organismo que represente a classe operária, no que concerne ao seu trabalho. Ele vê na classe operária a força necessária, determinante — porém não única — para a derrota do capitalismo, para a construção da sociedade sem classes, para o ilimitado desenvolvimento material e espiritual, para a libertação da personalidade humana. Em outras palavras, ele se identifica fundamentalmente com a sociedade socialista em seu processo de crescimento, ao passo que os artistas e escritores burgueses de alguma importância inevitavelmente se dissociam do mundo da burguesia triunfante. O artista socialista crê que as potencialidades humanas são de desenvolvimento ilimitado, sem crer, contudo, num derradeiro estado "paradisíaco" a ser atingido. O artista não crê mesmo — e nem o quer —

que a dialética da contradição chegue um dia a um final definitivo:

> *Idade de Ouro! Você jamais será. No entanto, por toda a terra,*
> *Voa acima de nós! E possa o mar retornar à primavera que foi*
> *[a sua fonte.*
> *Nos mais profundos sonhos da aurora do mundo, possa a face do*
> *[futuro refletir-se num espelho*
> *E possa a lenda ser o alvo de uma raça madura.*
>
> (E. FISCHER: *Elegien aus dem Nachlass des Ovid*)

A esta aceitação fundamental da nova sociedade não pode faltar um componente crítico. O que Marx disse das revoluções proletárias também é verdadeiro para os períodos em que a sociedade socialista está sendo construída: "elas (eles) são sempre autocríticas (autocríticos); param sempre, reexaminam o caminho percorrido e partem para um novo estágio". O verdadeiro realismo socialista é, por conseguinte, também um realismo crítico, apenas enriquecido pela aceitação básica do social pelo artista e por uma perspectiva social. A personalidade do artista não está mais presa a um protesto romântico contra o mundo circundante, se bem que o equilíbrio entre o "Eu" e a comunidade jamais seja estático e tenha de ser continuamente restabelecido através das contradições e dos conflitos.

A arte socialista, diferente em sua atitude da arte do mundo capitalista, requer sempre novos meios de expressão. Em seus comentários sobre o formalismo, Bertolt Brecht escreveu:

> Seria evidente absurdo dizer que nenhuma importância deve ser atribuída à forma e ao específico desenvolvimento da forma na arte. Sem introduzir inovações de tipo formal, a literatura não pode apresentar novos conteúdos e novos pontos de vista para novas camadas do público. Construímos as nossas casas de maneira diversa da dos elisabetianos, da mesma forma que construímos as nossas peças diversamente dêles. Se quiséssemos persistir nos métodos de Shakespeare, por exemplo, teríamos de explicar as causas da Primeira Guerra Mundial como consistindo no desejo de um indivíduo (o *Kaiser* Guilherme) de aumentar o seu poder, e seríamos obrigados a explicar tal desejo pelo fato de um dos braços do *Kaiser* ser mais curto que o outro. Isso seria absurdo. De fato, isso seria formalismo: estaríamos recusando a adotar um novo ponto de vista em um mundo mudado, unicamente para mantermos a integridade de um determinado método antigo de construção. É formalismo o procurar impor velhas formas a novos conteúdos. Não há dúvida de que inovações espúrias devem ser rejeitadas,

em um tempo em que se torna imprescindível defender os olhos da humanidade contra a areia que lhes é jogada. Também não há dúvida de que não cabe voltar ao passado e sim avançar na direção de inovações autênticas. Quantas e quão imensas novidades estão surgindo agora em volta de nós! Como poderiam os artistas representá-las com os velhos meios?

Novos meios de expressão são necessários à representação de novas realidades. Prescrever que a arte socialista deve servir-se de todas as formas da arte burguesa, particularmente das formas do realismo russo do século XIX ou do Renascimento seria manifestação de *doutrinarismo*. O Renascimento produziu artistas magníficos; mas por que a arte socialista não aprenderia com a escultura egípcia ou asteca, com os desenhos da Ásia ocidental, com a arte gótica, com os ícones, com Manet, Cézanne, Moore e Picasso? O realismo de Tolstói e de Dostoievski é soberano; mas por que o escritor socialista não aprenderia também com Homero e com a Bíblia, com Shakespeare, Strindberg, Stendhal, Proust, Brecht, O'Casey, Rimbaud e Yeats? Não é uma questão de imitar estilo algum, e sim de utilizar diversos meios de expressão, formas as mais diversas, a fim de que a arte reflita uma realidade infinitamente diferenciada. Todo doutrinarismo que se apegue a um método artístico particular, qualquer que seja tal método, afasta-se na tarefa de conseguir uma síntese dos resultados obtidos em milhares de anos de desenvolvimento humano; e cerceia a criação de novas formas para um novo conteúdo.

No mundo socialista, já se iniciou uma discussão — que não mais pode ser evitada — sobre essas questões. Liberada pelo choque das opiniões, a arte socialista, a arte que é socialista em seu conteúdo, tornar-se-á — disso estou seguro — mais rica, mais ousada, mais ampla nos seus temas e nas suas formas, em seus empenhos, na variedade de seus movimentos, do que qualquer arte do passado. Não há por que se sentir desencorajado pela obstinação dos erros, pelos impasses e pelos reveses. O poema de Bertolt Brecht *Em Louvor da Dialética* se aplica a esta como a outras situações:

Se vocês estão vivos, jamais digam "nunca".
O que é certo não é certo.
As coisas não ficarão como estão

CAPÍTULO 4

Conteúdo e Forma

A INTERAÇÃO DE CONTEÚDO e forma é um problema vital nas artes, e não só nas artes. Desde Aristóteles, que foi quem primeiro o colocou e que lhe deu uma resposta tão falsa como brilhante, muitos filósofos e teóricos da arte consideraram a forma como o componente essencial, mais elevado e mais espiritual da arte, e o conteúdo como o componente secundário, imperfeito, insuficientemente purificado para atingir a plenitude do real. A forma pura, segundo esses pensadores, é a quintessência da realidade: toda matéria é impelida pela necessidade de se dissolver o máximo possível na forma, pela necessidade de se *tornar* forma, de alcançar a perfeição da forma e, desse modo, a perfeição como tal. Tudo neste mundo, ainda dentro desse modo de pensar, se compõe de matéria e forma; e quanto mais a forma predominar — quanto menos for estorvada pela matéria — tanto maior terá sido a perfeição conseguida. Por isso a Matemática seria a mais perfeita das ciências e a música, para eles, seria a mais perfeita das artes, pois em ambas a forma se teria transformado em seu próprio conteúdo. A forma é vista, tal como a "idéia" de Platão, como algo de primário, original, que há de reabsorver a matéria: é um princípio ordenador espiritual que reina absoluto sobre a matéria. Esse ponto de vista reflete a experiência espiritual do primeiro ceramista a fazer um vaso de barro: "Primeiro fiz uma fôrma e depois adaptei a massa amorfa à fôrma".

A Escolástica e a Filosofia de S. Tomás de Aquino desenvolveram semelhante visão, levando avante a idéia de uma ordem metafísica reinando sobre o mundo. Todo ser — pensava S. Tomás de Aquino — age conforme um propósito final metafísico. A ordem, isto é, a diversidade ordenada de maneira unificada, pressupõe a finalidade; a idéia de ordem implica um princípio final. Todos os seres são impelidos para a meta final, todas as criaturas se acham ordenadas, integram uma ordem, pois foi Deus quem as criou. Todos os seres, à exceção de Deus, são imperfeitos; e, no interior de cada ser, há uma ânsia de perfeição. Tal perfeição é dada às coisas desse mundo como potencialidade intrínseca e é da natureza do que é potencial o pressionar para tornar-se ação ou fato. Daí que o imperfeito precise ser ativo, para atingir a perfeição. A ação de cada todo material é a forma; a forma é o princípio da ação. Toda atividade se realiza através da forma e visa à perfeição, a perfeição que é a natureza do Criador. Toda criatura alcança, dentro da ordem de coisas existente, seu próprio máximo de perfeição, o máximo de perfeição que pode ser atingido pela ação adequada à sua natureza específica, o que se dá pela atividade que corresponde à sua forma natural. A causa formal é idêntica à causa final: a forma é encaminhamento na direção de uma meta, é *finalidade*, é a fonte original da perfeição. Com isso, a forma se identifica com a essência das coisas e a matéria é reduzida a um papel secundário, inessencial.

Muitos teóricos da arte do derradeiro mundo burguês extraem sua confiança e sua justificação de semelhantes doutrinas, que continuam ainda hoje, por diversos modos, a arte, a ciência e a filosofia. Se é a forma que dita as leis a toda a natureza, é claro que tem de ser reconhecida como o elemento seguramente decisivo na arte, e o conteúdo tem de ser reconhecido como o elemento inessencial e inferior. Antes de examinar o problema da interação de forma e conteúdo nas artes, por conseguinte, somos levados a observá-lo na própria natureza. E somos levados a indagar o que significa precisamente falar na "forma" de organismos naturais e a investigar se é verdade que toda a matéria se move na direção da sua forma final.

Os cristais

Os cristais são considerados possuidores da mais perfeita forma em toda a natureza inorgânica. Olhando para essas formações maravilhosamente ordenadas, transparentemente radiantes, contemplando sua fascinante regularidade, admirando sua austera beleza, pode-se chegar a crer que neles a matéria inorgânica como que se tornou espiritual, alcançando uma perfeição sem falhas. Um observador ingênuo e cientificamente desaparelhado pode ser tentado a encarar os cristais como obras de arte criadas por uma Natureza animada, ou por uma Força Criadora de caráter divino. Poderá ser tentado, em outras palavras, a ver neles algo de intencional ou deliberado. Semelhante tentação pode-se agravar quando a atenção do apreciador da beleza se concentra não sobre a estrutura cristalina de todos os sólidos, que é freqüentemente indiferenciada, mas exclusivamente sobre uma pequena elite de cristais particularmente "nobres". Neste sentido, dizem-nos alguns modernos escolásticos que os cristais são "a corporificação da Matemática", que a estrutura do átomo para o cristal é "imaterial", que a simetria não é devida às propriedades dos átomos de que se compõe o cristal e sim a uma rede estrutural imaterial, metafisicamente cristalina, e que esta rede se acha "acima da substância", representa um "princípio ordenador formativo", de modo que a forma se apresenta em cada cristal como uma "idéia", um "anseio de perfeição". Segundo esses escolásticos modernos, a substância é "usada" pelo cristal: o perfeito cristal é o cristal "ideal", tão puro quanto é possível sê-lo em sua representação na realidade; ele é de fato completamente homogêneo, "exteriormente uma forma clara, interiormente uma unidade diferenciada". Nesta "unidade diferenciada", os átomos estão contidos como "potencialidades" e não como realidades. Será que essa visão metafísica corresponde à verdade? Estará a natureza inorgânica sujeita a um *princípio formal* autocrático? É a forma que realmente faz o cristal? Ou será que a forma cristalina é determinada pelos átomos da matéria, que possuem suas propriedades específicas?

Um exame das descobertas da moderna cristalografia, com um mínimo de vagar, transcenderia os limites do presente livro. Precisaremos limitar-nos, por conseguinte, a uns poucos exemplos característicos. Comecemos: é a estrutura dos átomos de que um cristal se compõe, e não uma pseudo-estrutura cristalina *imaterial*, que determina a estrutura materialmente apresentada pelo cristal. Hoje em dia, os especialistas na matéria podem comumente prever a estrutura cristalina de uma determinada composição química à base das propriedades dos seus átomos. Consideremos o diamante, essa radiante apoteose do carbono (o carbono é o mais estranho e versátil de todos os elementos). A estrutura do diamante, na qual cada carbono é tetraedricamente envolvido por quatro átomos adjuntos, corresponde exatamente à estrutura do carbono com seus quatro eléctrons. Em outros casos, também, o grupamento molecular dos átomos, segundo se constatou experimentalmente, demonstrou aplicar-se aos cristais. O cristal pode ser encarado como uma molécula que, em princípio, é infinita, ou, de modo converso, a molécula pode ser encarada como um cristal. E mais: não é de modo algum um arcabouço predeterminado metafisicamente que assinala a cada átomo o seu lugar na ordem do cristal, a fim de transformá-lo em pura "potencialidade" ou irrealidade. Ao contrário, a disposição regular dos átomos é inteiramente determinada pelas propriedades deles. A chamada *rede espacial* não passa de um termo para designar determinadas relações específicas no espaço entre determinados átomos. Qualquer alteração na substância se reflete imediatamente em uma alteração na estrutura espacial.

A rede espacial — ou, mais precisamente, o complexo ordenado de átomos associados — não é certamente estática. Não representa, pois, um rígido "princípio ordenador" metafísico. Os átomos no cristal não se acham absolutamente em repouso, imóveis, e sim em um estado de movimento, de oscitemperatura. Quanto mais elevada for a temperatura, tanto maior será o movimento e mais distanciados ficarão os átomos no espaço do cristal. A expansão da estrutura do cristal significa uma expansão de todo o sistema cristalino. Dependendo da estrutura do cristal, a expansão se realiza em diferentes direções e em diversas extensões. Como resultado, o cristal muda de forma. Em um determinado momento, no ponto de fusão ou ponto de mudança, a quantidade se transforma em qualidade, e a estrutura cristalina se modifica ou entra em colapso como um todo.

Que espécie de princípio ordenador metafísico, predeterminado, seria então este, que se modifica juntamente com as propriedades da matéria, com a temperatura, etc., que não pode impor condições e que é, ele mesmo, governado pelas condições materiais?

Em certas circunstâncias, a matéria passa de um estado de desordem para um estado de ordem ou vice-versa. Sob certas condições (que, de nenhum modo, são condições espirituais e sim condições altamente materiais), os átomos mudam a sua organização, a ordem reinante entre eles. Tais mudanças, preparadas por um processo gradual, ocorrem de modo instantâneo: partículas de matéria passam, de repente, de um estado caótico para um estado ordenado. Observemos, por exemplo, a cristalização dos líquidos. Um estado indeterminado situado entre liquído e cristal é peculiar a todos os líquidos que se cristalizam, um estado em que as menores partículas materiais não se acham eletricamente neutralizadas. No álcool metílico e em alguns outros derivados do benzeno, grupos ordenados formam-se incessantemente e incessantemente se dispersam: trata-se de um processo de cristalização que produz cristais não-permanentes. De modo parecido, no caso da água, a baixa densidade sugere que há certas energias se opondo ao máximo de densidade da compressão molecular (traço característico dos líquidos). Observações feitas com raios mostraram que na água existe uma tendência para a disposição tetraédrica das moléculas, à semelhança dos átomos de silício no quartzo. Quando, porém, a água se transforma em gelo, isto é, num cristal permanente, seus átomos se dispõem de acordo com um princípio estrutural completamente diverso.

Por conseguinte, um cristal não é uma coisa "acabada", "definitiva", não é a corporificação de uma rígida idéia" de forma, e sim o resultado transitório de contínuas modificações nas condições materiais. Os processos de transição da matéria não-cristalina à matéria cristalina e *vice versa* podem ser muito claramente observados no gás carbônico, o qual se cristaliza a uma baixa temperatura. Mas as moléculas que formam a rede espacial do cristal permanecem em movimento rotativo mesmo em baixa temperatura, ainda às vésperas do abandono do seu estado ordenado. Numa composição de carbono e quatro átomos de hidrogênio, os átomos de hidrogênio adotam certas posições em temperaturas inferiores a 18 graus centígrados, mas continuam a oscilar incessantemente. Em temperaturas acima de 22,8 graus centígrados, esses átomos de hidrogênio realizam movimentos rotativos que, na medida em que aumentam, vão perturbando gradativamente mais a ordem da rede espacial cristalina, fazendo-a finalmente romper-se.

Qual é, então, a propriedade dos átomos que os capacita a tomarem posições ordenadas, sob determinadas condições? Cada átomo, num cristal, tem o seu raio de ação, suas *exigências de espaço*. Esse raio de ação não é constante, essas exigências não são as mesmas para quaisquer que sejam as circunstâncias, o que significa que não derivam de qualquer "princípio ordenador" metafísico. Mudam quando as circunstâncias mudam e obedecem à lei dialética da interação. A carga elétrica do átomo desempenha um importante papel. Além disso, o raio de ação aumenta na medida em que aumenta o chamado coeficiente de coordenação. O coeficiente de coordenação expressa o número de átomos adjacentes ou íons eqüidistantes de um átomo. Tal número pode variar de 1 a 12. Não é conhecido caso algum no qual um átomo seja circundado por mais de doze átomos adjacentes; portanto, o coeficiente de coordenação 12 expressa o máximo de "densidade atômica", que é característico dos elementos metálicos. Quanto mais elevado o coeficiente de coordenação, tanto maior é o raio de ação de um átomo. Ou, em outras palavras: quanto maior for o número de átomos adjacentes, tanto mais energia será necessária para afastá-lo. O coeficiente de coordenação possui um efeito decisivo sobre a estrutura cristalina. Desse modo, chegamos à conclusão de que o cristal é formado por uma rede espacial anterior à matéria ou por um princípio espiritual, mas pelas propriedades e interações de seus átomos. Os átomos e íons, com suas exigências espaciais, fazem a rede espacial; a matéria constrói a rede, a estrutura do cristal, e portanto o próprio cristal.

E a simetria dos cristais? Há outra explicação para ela que não a do misterioso "anseio de perfeição formal", outra que não a do princípio ordenador metafísico? Infelizmente para os metafísicos, a simetria também não é uma "criação" da rede espacial cristalina, pois também depende das propriedades de cada substância particular. Sem nos pormos a discutir todas as simetrias possíveis no mundo dos cristais, poderíamos assinalar que toda substância se cristaliza em uma particular espécie de simetria e que, ao todo, existem trinta e duas dessas espécies. Isso sugere que a simetria de um cristal se acha muito intimamente ligada à sua estrutura atômica. Poder-se-ia alegar que, mesmo admitida a existência de semelhante conexão, o simples fato de que existam estritas simetrias no cristal justifica o ponto de vista segundo o qual ao lidar com os cristais lidamos com a "corporificação da Matemática", lidamos com uma lei imaterial da forma. É verdade que uma racionalidade de números regulares governa o mundo dos cristais, que os átomos da mesma espécie são sempre encontrados em idênticos intervalos, que somente certas simetrias são possíveis, que todas as simetrias podem expressar-se por simples fórmulas numéricas. Quem quer que considere isso misterioso ou tome tais fatos como pretexto para crer numa "finalidade", em "propósitos" ou intenções artísticas por parte da natureza (ou de uma supranatureza), deverá tentar imaginar um mundo sem leis regulares ou sem um sistema de interações definido. Perceberá, então, que um mundo assim não pode existir, ou só pode existir na imaginação. Toda existência é *eo ipso* uma existência específica, isto é, um sistema de específicas interações. Um determinado arranjo dos átomos só pode existir porque cada átomo requer um determinado espaço ou possui um determinado raio de ação, o qual depende da sua energia potencial.

A existência de uma disposição específica dos átomos implica que os átomos formem grupos situados a determinado equilíbrio de atração e repulsa, e implica que tais intervalos possuam a natureza matemática de vetores e possam, portanto, expressar-se em números naturais. Não é a natureza que se subordina às leis dos vetores matemáticos e sim, ao contrário, são os vetores que exprimem relações naturais. O que chamamos simetria é precisamente isso: uma série de intervalos regulares, isto é, determinadas relações específicas entre determinados átomos. Tais relações simétricas se aplicam ao mundo dos cristais não porque a Matemática assim o tenha ordenado e sim porque é uma propriedade natural dos átomos o formarem grupos em certos intervalos e sob certas condições. Muito antes da Matemática ter calculado as simetrias possíveis, havia a natureza, que produzia tais simetrias a partir das propriedades dos átomos. Não é a Matemática e sim a natureza que é primária.

Ornamentos

Os ornamentos estão para a arte assim como os cristais estão para a natureza. Constituem uma forma de arte na qual somente os vetores — intervalos da mesma espécie — são empregados. A arte ornamental se desenvolveu primeiro entre os egípcios, que também foram originais e criadores no campo da Matemática; e aquela arte ornamental primitiva foi tão perfeita que todos os tipos posteriores de ornamentação a ela remontam, possuindo suas raízes no antigo Egito. O egiptólogo britânico Sir Flinders Petrie assinala que é extremamente difícil, se não impossível, encontrar algum estilo de ornamentação cujo desenvolvimento seja independente e cujas formas não possam ser localizadas em formas egípcias básicas. A arte ornamental do antigo Egito era claramente uma espécie de Matemática em termos gráficos. Ela precedeu os números, tal como a Matemática precedeu as letras. Poder-se-ia dizer que ela aparecia como a corporificação da Matemática na arte. A Matemática veio a calcular as mesmas possíveis simetrias para a arte ornamental como para os cristais. O que não é surpresa. Surpreendente é apenas o fato de que o homem, sem conhecimento das leis do mundo dos cristais, tenha chegado a descobrir todas as simetrias da natureza e a utilizá-las na arte ornamental. Se fotografarmos as estruturas cristalinas e superpusemos as imagens uma à outra, projetando-as sobre uma superfície lisa, obteremos formas ornamentais extremamente belas, tais como as que conhecemos da arte egípcia. Em ambos os casos — cristais e ornamentos — a regularidade é produzida por vetores. Na natureza, os vetores são expressão de relações naturais entre os átomos. Mas o que é que provocou nos seres humanos o impulso que os levou à introdução de vetores na arte ornamental? Sem dúvida, esse impulso proveio da observação da terra, que é a mãe da Geometria. O prazer que os seres humanos obtêm com a ordem também deve ter tido algumas relações com essa observação. Contudo, este prazer, esta tendência para achar "belas" as coisas ordenadas, possui causas mais profundas. Já assinalei que o ritmo, a repetição de um mesmo som original, ajudou muito o homem a viver e a trabalhar numa fase primitiva da sua história; e procurei explicar como e por que isso se deu. Agora, gostaria de colocar a questão de se a mente humana, que reflete a "ordem" da sociedade humana, não refletirá também a "ordem" da natureza. Os cristais — tal como ocorre com os ornamentos — parecem-nos "belos"; e, quanto mais simetria possuem, tanto mais beleza vemos neles. O acréscimo de beleza, proporcional ao acréscimo de simetria, corresponde a uma tendência natural dos cristais para realizarem o mais elevado grau de simetria.

Semelhante tendência tem sido interpretada pelos metafísicos como "o esforço da matéria para espiritualizar-se" ou como um "anseio pela forma". Entretanto, o que encontramos nos cristais (e não só nos cristais, como também nos átomos e moléculas de todos os tipos de matéria) não é um "esforço" ideal ou um misterioso "anseio", mas uma tendência objetiva para o máximo de equilíbrio e para a conservação de energia. Quanto mais simétrico é um cristal, tanto mais se conserva a sua energia e tanto mais firme é o seu equilíbrio, quer dizer a sua estrutura. O que chamamos simetria nada mais é, pois, do que a expressão de condições de energia mais ou menos estáveis. Os átomos mais estáveis são os dos gases nobres (como o hélio ou o árgon) e são precisamente eles os que possuem o mais elevado grau de simetria na estrutura dos seus eléctrons. Do mesmo modo, no mundo dos cristais as estruturas mais estáveis são as de maior simetria, as cúbicas e hexagonais.

Não existe essa coisa de "anseio pela forma". Com a mesma fundamentação com que tal idéia é proclamada, poder-se-ia dizer que há um "anseio pelo informal" ou um "anseio pelo caos". Ambas as visões são enganadoras. Não devemos empregar mal as palavras.

Goethe disse, uma vez:

> A idéia de metamorfose é das mais dignas de respeito, mas também das mais perigosas. Conduz à ausência de forma, à destruição do conhecimento, à sua dissolução. É como a *vis centrifuga,* que nos levaria a perdermo-nos no infinito se não dispuséssemos do seu contrapeso. O contrapeso da idéia de metamorfose penso que seja a necessidade de especificação, a firme persistência daquilo que chegou a ser realidade, a *vis centripeta,* que não pode, em sua mais profunda essência, ser afetada por coisa alguma exterior.

Esse trecho expressa, em forma poética e filosófica a um só tempo, as duas tendências fundamentais mutuamente contraditórias da natureza e da realidade. O que Goethe chama de *vis centrifuga* e Hegel chama de "repulsão", é a tendência das partículas materiais para escaparem para o infinito em constante velocidade; é a tendência para a evaporação e a dissolução. Tal tendência é contrariada pela *vis centripeta,* que é a "atração" hegeliana, a tendência para a associação, para a unificação, para a formação de grupos e para a aglomeração de energia. Ambas as tendências atuam em toda matéria organizada, ordenada: tanto a tendência conservadora, a "firme persistência", a fixação nas formas de organização estabelecida, a inércia, como a tendência revolucionária, o perpétuo movimento, a incapacidade de permanecer em repouso, a contínua transformação das condições de existência. Sem a infinita contradição dessas duas tendências e sem a constante superação de tal contradição por estados de relativo equilíbrio alcançados pela matéria e pela energia, não haveria realidade. Pois a realidade é exatamente isso: *um estado de tensão a todo instante interrompido entre o ser e o não-ser, um estado no qual tanto o ser como o não-ser são irreais e só é real a constante interação entre ambos, o devir deles.*

A relação dialética entre forma e conteúdo pode ser observada com muita precisão nos cristais, isto é, na estrutura da matéria sólida, ordenada. O que chamamos forma é o relativo estado de equilíbrio de uma determinada organização, numa determinada disposição da matéria; é a expressão da tendência fundamental conservadora, da estabilização temporária de condições materiais. O conteúdo incessantemente se transforma: às vezes imperceptivelmente, às vezes em ação violenta. O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas nas quais o conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável.

A forma é a manifestação de um estado de equilíbrio alcançado em um determinado momento. As características imanentes ao conteúdo são o movimento e a transformação. Podemos, portanto, embora isso constitua sem dúvida uma simplificação, definir a forma como conservadora e o conteúdo como revolucionário.

Os organismos vivos

As tendências fundamentais da natureza são mais prontamente passíveis de aferição relativamente simples da matéria inorgânica; tornam-se mais complexas na medida em que as substâncias se tornam mais complexas. No mundo orgânico, a hereditariedade aparece como a tendência conservadora e a mutação como a tendência revolucionária. Na sociedade humana, que se elevou acima da natureza e criou as suas próprias leis, nas relações de produção, quer dizer, nas formas assumidas pela produção. E podemos reconhecer a tendência revolucionária nas forças produtivas, isto é, no conteúdo de todas as formações sociais, um conteúdo que não teme o futuro e requer desenvolvimento. Sempre e em todas as partes, a forma, a estrutura ou organização ferida, oferece resistência ao novo; e, em todas as partes, o conteúdo novo rompe os limites estabelecidos pelas formas velhas, criando formas novas.

Os organismos vivos assimilam as condições do mundo exterior por variados modos. Tal assimilação das condições exteriores e a transformação delas em condições internas, tal absorção e digestão do mundo externo (não só na alimentação, mas em todo um mais vasto sistema de relações), é uma das características essenciais da matéria viva. Nas raízes das plantas, por exemplo, a força da gravidade se transforma de condição exterior em interior. Como toda massa, a raiz obedece à lei da gravidade — "cai" na direção do centro da Terra — mas não apenas "cai": cresce na direção do centro da Terra com uma força muitas vezes superior à da gravidade. A gravidade tornou-se, aqui, um "estímulo", que precipitou reações e processos internos. O efeito da gravidade se tornou indireto.

A formação de uma planta é o conjunto de uma série de mudanças de forma. Cada uma dessas mudanças se realiza através de um processo de crescimento irregular, que pode ser (e freqüentemente o é) um processo de proporções mesquinhas, irrelevante. Pode ser um processo que consista, por exemplo, no crescimento local das paredes de uma célula, ou no desenvolvimento maior de um dos lados de um órgão em comparação com o outro, etc. São processos que podem ser promovidos ou inibidos, à vontade, pela alteração das circunstâncias: a irradiação ou uma alimentação especial, entre outras circunstâncias, pode afetar substancialmente a forma da planta. Vejamos um único exemplo que nos pode mostrar até que ponto as condições do metabolismo podem afetar a formação não só de plantas como de animais: as pesquisas de Hartmann. Hartmann provou experimentalmente que todos os filhos de deter-

Se o corpo deles cresce a ponto de ter mais de quinze ou vinte segmentos, eles se tornam fêmeas e a forma que apresentam muda consideràvelmente. Se o alimento lhes é negado, não só os machos permanecem machos como aqueles animais que já se haviam transformado em fêmeas regridem à condição inicial de machos. O mesmo resultado, com a mesma transformação regressiva, pode ser conseguido pelo acréscimo da proporção em que os íons de potássio integram a substância de que se nutrem. Nesse caso particular, as condições do metabolismo determinam não só a forma, mas o próprio sexo de um organismo biológico

Essa extraordinária capacidade de adaptação e de mudança da matéria viva é contrariada por uma tendência conservadora, fixadora da forma. Se um determinado organismo biológico chega a se adaptar a condições relativamente estáveis e encontra uma forma de relativo equilíbrio com o mundo exterior, a forma assim lograda é preservada no núcleo de cada célula e se transmite por hereditariedade. Sem essa relativa estabilidade da forma, organismo vivo algum poderia existir. E se trata de um fenômeno que não tem nada a ver com qualquer espécie de finalismo: significa apenas que um organismo vivo incapaz de resistir ao mundo circundante deve desaparecer após uma breve existência, do mesmo modo que muitos compostos químicos se desintegram mal se formaram. Só os organismos capacitados para a existência, isto é, os que se adaptam e resistem ao mesmo tempo, conseguem sobreviver e perdurar. Os núcleos celulares — nos quais são preservados a estrutura de um organismo, o sistema global das suas interações e a sua "forma" — mostram uma considerável capacidade de resistência e revelam-se obstinados "conservadores" contra o mundo exterior. No entanto, essa "massa hereditária" não é imutável e não é isenta de interação com o mundo exterior, tal como a rede espacial cristalina não está "acima da substância" e nem representa qualquer "princípio de ordem extra-espacial".

A "forma" dos organismos vivos não é imutável. Se dermos a uma planta um novo "conteúdo" (mudando-lhe a alimentação em sentido lato, cruzando diferentes espécies, fazendo enxertos, estabelecendo um novo tipo de metabolismo, impondo de maneira concentrada novas condições exteriores), sua forma também se transformará. E, embora a tendência para retornar à velha forma seja muito forte, as novas formas jamais deixam de se estabelecer, firmemente, e chegam a adquirir características que, por sua vez, sob certas condições, podem vir a ser herdadas. São válidas as palavras de Goethe em louvor da natureza: "Ela está sempre mudando e nem por um momento existe nela algo que permaneça imutável. Ignora a fixidez e marca com o seu movimento tudo o que se pretende estático..." A forma, aquilo que persiste em um estado de equilíbrio relativamente estável, está sempre sujeita a ser destruída pelo movimento e pela mudança do conteúdo.

A sociedade

O problema da forma e do conteúdo na realidade social, embora se apresente em nível diverso e ocorra em condições muito mais complexas do que na natureza inorgânica ou orgânica, é fundamentalmente o mesmo. O conteúdo da sociedade é a produção e a reprodução da vida e resulta do simples fato de que os seres humanos precisam comer, beber, morar e vestir, necessidades que levaram ao vasto rol dos instrumentos modernos, às máquinas e forças produtivas de hoje: o conteúdo da sociedade é a deliberada adaptação do mundo exterior às crescentes necessidades materiais e espirituais do *Homo sapiens*. As formas em que tal processo se realiza — a organização social, as instituições, as leis, as idéias, os preconceitos — são altamente variadas. Durante certo tempo, corresponde ao estado das forças produtivas no desenvolvimento destas; depois, entram em conflito com as forças produtivas, tornam-se rígidas, superadas, e precisam ser substituídas por novas formas. Karl Marx assinalou-o no prefácio da *Contribuição à Crítica da Economia Política*:

> Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade se chocam com as relações de produção existentes, ou, o que não é senão a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais se desenvolveram até ali.

De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em obstáculos a elas. E se abre, assim, uma época de revolução social.

Tanto Marx como Engels advertiram contra possíveis simplificações dogmáticas e mecanicistas dessa tese fundamental de ambos. Em uma carta a Joseph Bloch, Engels escreveu:

> De acordo com a concepção materialista da história, a produção e a reprodução da vida real constituem, *em última instância*, o fator determinante na história. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais do que isso. Se alguém torce isso para afirmar que o fator econômico é o *único* fator determinante, esse alguém transforma a nossa afirmação em uma frase absurda, abstrata e sem significado. A situação econômica é a base, mas todos os fatores da superestrutura — as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as constituições adotadas pelas classes vitoriosas depois de vencerem na batalha, as formas legais, e ainda mais do que isso os reflexos dessas lutas reais na cabeça dos homens que são envolvidos nelas: as teorias políticas e filosóficas, as concepções religiosas, tanto em seus aspectos terrenos como em seus aspectos mais desenvolvidos e em suas formas dogmáticas — todos os fatores da superestrutura, repito, também influenciam o curso das lutas históricas e, em muitos casos, desempenham o papel dominante na determinação da *forma* dessas lutas.

E, ainda, numa carta a Starkenburg:

> O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, literário e artístico se baseia no desenvolvimento econômico. Mas todos esses desenvolvimentos particulares reagem igualmente uns sobre os outros, bem como sobre a base econômica. A situação econômica não é a *única causa ativa*, em face da qual tudo o mais seria mero efeito passivo. O que existe, na realidade, é a ação mútua à base da necessidade econômica; esta somente *em última instância* prova ser o fator determinante.

As interações no interior da sociedade são infinitamente mais complexas do que as interações que se processam na natureza orgânica ou na natureza inorgânica. Seria loucura procurar encontrar as condições que governam o mundo dos cristais repetidas no mundo humano. Em princípio, entretanto, as leis da dialética da contradição entre as tendências conservadoras da forma e as tendências revolucionárias do conteúdo se aplicam também à sociedade humana, ou têm-se aplicado, na medida em que têm ocorrido estados relativamente estáveis de equilíbrio, quando as relações de produção coincidem com as forças produtivas.

O conteúdo básico da sociedade (isto é, as forças produtivas, os seres humanos com seus instrumentos controlando cada vez mais a produção, compreendendo-a melhor, os seres humanos com suas necessidades materiais e espirituais) está constantemente se transformando e se desenvolvendo. As formas da sociedade manifestam uma tendência para permanecerem estáveis, para se transmitirem como herança de geração a geração. As classes dominantes, através dos seus mecanismos políticos e ideológicos, sempre fixam as formas tradicionais, fazendo enormes esforços para apresentá-las como eternas, imutáveis e definitivas. E as novas forças produtivas, nas classes oprimidas, erguem-se sempre em revolta contra as relações de produção que se tornaram antiquadas. As classes oprimidas nada vêem de sagrado ou moralmente superior nas formas tradicionais gastas: só vêem nelas um entrave ao progresso humano. É claro que não é fácil às classes oprimidas o esquivarem-se à influência e à autoridade das formas tradicionais, que afetam em geral todos os membros da sociedade em suas respectivas consciências. É extremamente difícil desenvolver uma consciência de classe contrária às convenções e pontos de vista dominantes, uma consciência de classe com uma visão política e econômica de oposição revolucionária à ordem vigente.

Toda classe dominante que se sente ameaçada procura ocultar o *conteúdo* de classe de sua dominação e procura apresentar a sua luta como destinada a manter não uma determinada *forma* social, histórica, e sim algo "eterno", concernente a todos os valores humanos. Daí que os atuais defensores do mundo burguês não falem do seu conteúdo capitalista e sim da sua forma democrática, embora essa forma esteja rachando em todos os lugares; procuram desviar a atenção do povo da competição histórica entre o capitalismo e o socialismo, transformando a luta em um choque entre a "democracia" e a "ditadura". O fato de que as formas sociais realmente influenciem o conteúdo de uma sociedade e interfiram nas vidas dos seus membros ajuda-os nessa manobra. O caráter meramente formal da democracia burguesa é óbvio: mas o povo que sofreu o fascismo acha que mesmo formal, mesmo constituindo simples fachada de um sistema legal e político, a democracia é importante; e sabe que a sua perda acarreta uma verdadeira perda de conteúdo. Além disso, a dificuldade que existe em fazer que as novas formas, ligadas ao nôvo conteúdo social conseguido através da vitória da classe operária, evoluam e se desenvolvam, tornando-se efetivamente socialistas e dando um caráter atual à nova democracia, é uma dificuldade que torna mais fácil aos defensores do capitalismo o apresentarem o apego deles a um velho conteúdo social como uma defesa de valores consagrados, formas de existência identificadas com o único conteúdo capaz de dignificar e glorificar a humanidade. Vale a pena lembrar tudo isso para que o leitor tenha diante dos olhos uma visão clara, enfatizada, de como é complexa a interação entre base e superestrutura (quer dizer, entre o conteúdo social e as formas sociais) e também para que o leitor não venha a perder de vista a preponderância temporária que as formas tradicionais conseguem ter na mente de inumeráveis seres humanos.

A fim de salvar um conteúdo social superado, a classe dominante adota uma atitude de proteção às velhas formas, conquanto esteja sempre preparada para, em um momento crítico, abandonar essas velhas formas por uma ditadura sem disfarce. Ao mesmo tempo, a classe dominante procura levantar suspeitas em relação às novas formas — que podem ainda não ter alcançado a sua plena maturidade — com a finalidade de combater o novo conteúdo social. Com o tempo, foi-se tornando cada vez mais difícil justificar ou glorificar o velho conteúdo social do capitalismo, dados os seus desastres; por isso, os paladinos do capitalismo defendem agora "apenas" as suas formas de expressão políticas e sociais. Essa tendência para subestimar o conteúdo e para encarar a forma como se ela fosse o essencial, a única coisa realmente digna de atenção, é uma tendência que exerceu influência sobre amplos setores da inquieta intelectualidade do mundo capitalista. Foi ela que deu origem ao fenômeno do "formalismo" no campo das artes. O formalismo não é questão de meios de expressão artística (pois não pode haver objeção contra a utilização experimental de novos meios) e sim algo mais profundo, um problema mais geral: é um fenômeno tipicamente ligado à existência de uma forma social inadequada aos novos tempos, isto é, tipicamente ligado ao fato de uma classe dominante estar sobrevivendo ao seu destino, estar durando além da conta.

Tema, conteúdo e significado

Tentei mostrar como o problema do conteúdo e da forma não é um problema confinado ao campo das artes e como a idéia de que a forma seja primária e o conteúdo secundário é uma idéia que reflete a reação típica de toda classe dominante que vê ameaçada a sua posição. Prosseguindo, agora, no caminho que vínhamos trilhando, vamos examinar a questão do conteúdo e da forma tal como ocorre especificamente nas artes, sem perder de vista o fato de que a arte possui seus próprios problemas e suas leis socialmente condicionadas.

Primeiro, consideremos o conceito de conteúdo na literatura e na arte. Será o termo demasiado vago? Refere-se ele ao tema, ao assunto, da obra de arte? Ou ao seu significado, à sua mensagem? (Caso o termo "mensagem" implique muito em propaganda política, talvez devêssemos falar somente do *significado* da obra de arte, do significado que não se revela nos detalhes e sim no conjunto da obra.) Se bem que o tema e o significado sejam comumente conexos, não são a mesma coisa. Dois artistas ou escritores podem tratar um tema de maneira tão diversa que seus trabalhos pouquíssima coisa venham a ter em comum. A escolha do tema é, naturalmente, da maior importância: através dela, entre outras coisas, se revela a atitude de um artista ou escritor. Goethe sabia exatamente o que estava fazendo quando escolheu os temas do *Faust* e do *Goetz;* eram temas diretamente ligados a períodos decisivos da história da Alemanha, períodos em que a Alemanha rompia com a Idade Média. Aos mesmos temas, porém, podem ser dados conteúdos totalmente diferentes. (Basta recordar o tratamento que o tema do Fausto teve por parte de Marlowe, Lessing, Lenau, Grabbe, Thomas Mann e Hanns Eisler.) Por si só, o tema não determina forma particular alguma; contudo, o conteúdo e a forma (o significado e a forma) são conexos e intimamente ligados em interação dialética.

O tema é elevado ao *status* de conteúdo somente pela atitude do artista, pois o conteúdo não se limita a ser *o que* é apresentado e é também o *como* está sendo apresentado, em que contexto, com que grau de consciência social e individual. Um tema como "a colheita" pode ser tratado como idílio encantador, como objeto de um quadro convencional, como um ordálio inumano ou como a vitória do homem sobre a natureza; tudo depende da visão do artista, conforme ele fale na condição de apologista da classe dominante, na condição de observador sentimental perambulando aos domingos, na condição de camponês desgostoso ou na condição de revolucionário socialista.

Como se transforma o significado de um tema

Nas artes do antigo Egito, um tema usual era o dos homens no trabalho. Pinturas murais representavam camponeses plantando e colhendo. O trabalhador camponês era geralmente representado do ponto de vista da classe senhorial. O olho do patrão descansava, satisfeito, sobre a multidão dos trabalhadores, contemplados na faina deles. O homem que trabalhava no campo não era o sujeito da sua atividade e sim um objeto colocado ante os olhos do observador; o observador sabia que o fruto da colheita era destinado aos seus próprios celeiros. Era essa maneira de ver que criava a aparente "objetividade" da arte egípcia. A classe dominante sempre pensa que o seu modo de ver é "objetivo", quer dizer, corresponde à ordem do mundo. Para o dirigente egípcio não existia um homem camponês com suas necessidades individuais; só existiam os camponeses em bloco, constituindo uma camada social desprovida de direito à expressão própria e possuindo somente uma função, tal como os animais de tração e os arados. As antigas pinturas egípcias não atribuíam conteúdo ao trabalho (como os gregos fizeram, mais tarde) e refletiam a inabalável convicção de que cada um tinha o seu lugar e função predeterminados na vida, uma profunda crença na "harmonia preestabelecida" de uma sociedade organizada em castas. O mundo está feito assim; e, de resto, está bem feito. Na medida em que o estilo se desenvolve, um novo elemento (ou um velho elemento temporariamente suprimido pela classe dominante) começa a aparecer: uma espécie de "naturalismo" capaz de perturbar a falta de expressão, a representação "objetiva" do trabalho. Nas pinturas e desenhos, os trabalhadores começam a adquirir traços de sofrimento individual e cansaço. Dúvidas sociais começam a se manifestar. A estilização cede lugar à crítica. Podemos ler em um papiro:

> Posso falar-vos do pedreiro, de como ele sofre a sua desgraça? Ele se expõe às intempéries quando trabalha, expõe seu corpo nu até a cintura. Seus braços ficam cansados no trabalho; sua comida se acha em meio aos seus excrementos; ele se come a si mesmo, pois não tendo pão para comer acaba comendo seus próprios dedos. Sente-se extenuado, horrivelmente fatigado, de vez que há sempre um bloco de pedra que deve ser disposto em uma edificação, um bloco pesado, que, neste ou no próximo mês, deve ser levado e colocado de qualquer maneira no ponto elevado onde são colocadas as flores de lótus desde que a casa esteja terminada. Quando termina o seu trabalho, ele regressa à sua casa em busca da comida porventura existente e seus filhos, na sua ausência, foram impiedosamente espancados.

Algo desse espírito de crítica social e descontentamento chegou a atingir as artes visuais no Egito e expressou-se numa forma de surpreendente realismo. É fato que conta em favor da eterna glória da arte egípcia o não ter ela criado apenas monumentos para a classe dirigente e ter incluído entre os seus temas o dos trabalhadores explorados e humilhados. Com isso, ela estava respondendo às *Perguntas de um Trabalhador que lê* milhares de anos antes de Bertolt Brecht havê-las formulado em seu poema:

Quem construiu Tebas com sete portas?
Os livros de história dão os nomes dos reis.
Os reis carregaram as pedras?

O tema do trabalho é constante na arte egípcia, mas o conteúdo, o significado desse tema que reaparece sempre, vai mudando: de uma "objetividade" estilizada passa à expressão subjetiva (e o estilo passa de uma solenidade padronizada a um realismo plebeu).

Nas artes da antiguidade clássica, o trabalho não era considerado um tema digno de atenção. Nas miniaturas medievais (o *Breviarium Grimani,* a obra do Mestre de Nuremberg) e arte da Renascença (Dürer, Grünewald, Riemenschneider e outros) o tema do trabalho — particularmente os múltiplos aspectos do trabalho na agricutura — começam a reaparecer na arte. Numa sociedade que já não se baseia na servidão feudal, as classes trabalhadoras fazem sentir mais vivamente nas artes a presença delas: o processo de trabalho do camponês e do artesão requer representação artística. Lado a lado com essa exigência, desenvolve-se uma tendência no sentido da idealização da vida no campo, uma tendência no sentido de apresentá-la em termos idílicos, em contraste com a sofisticação e os vícios do grande mundo. Semelhante tendência, que chega a predominar na arte barroca, remonta às pastoras adormecidas de Giorgione e às elegantes vindimas de Goya (cuja atitude, quanto ao mais, foi asperamente plebéia). O pastor se torna um tema favorito para aristocratas na medida em que pode ser apresentado em gracioso ócio e nobre langor, jamais quando o mostram desgraçado, cheio de mazelas e sujo como ele realmente era. O mesmo "retorno à natureza" foi cultivado em peças pastorais, encenadas por duquesas entediadas, que representavam seus papéis com condescendência e sofisticada "simplicidade". A natureza à qual os aristocratas queriam "retornar" era uma natureza embelezada, cuidadosamente polida e delicadamente estilizada: assim como as suas árvores não eram árvores reais, o mundo dela não era o mundo real. A função do pastor era tocar flauta e executar danças campestres: no intervalo, cabia-lhe servir frutas e vinhos aos seus senhores, procedendo como integrante virtuoso de um "povo" moralmente irrepreensível, segundo as concepções patronais. Os levantes e as sublevações de camponeses haviam aberto os olhos dos proprietários de terras para o "lado ruim" dos homens do campo: o camponês "bom" das cenas pastoris devia servir para aclamar os nervos de uma sociedade inquieta. A arte tornou-se um meio mágico para a classe dominante se auto-iludir dos perigos sociais que a rodeavam.

Homens trabalhando: tal tema, que não era de modo algum um tema central na arte italiana da Renascença, veio a sê-lo na arte holandesa. Na arte da Holanda, uma burguesia cônscia de seu poder mobilizava ricos meios de expressão artística para a representação da atividade plebéia. Aqui, não mais se representa o pobre Lázaro, o mendigo passivo, o sofredor da arte gótica, o pastor idealizado pelo barroco; representam-se o camponês, o artesão, o trabalhador visto em sua função de produtor, em sua atividade social. Em Brueghel, está sempre presente o povo que trabalha. O parentesco entre Brueghel, de um lado, e Rabelais, Cervantes, e sobretudo Shakespeare, de outro, tem sido — e com razão — freqüentemente assinalado. Mas a atitude de Shakespeare ainda era em parte uma atitude aristocrática, especialmente em suas cenas rústicas, cômicas. Não há traço de semelhante atitude na obra de Brueghel. O historiador da arte austríaco Max Dvorak estava perfeitamente certo quando escreveu:

> Brueghel foi o primeiro artista para quem as cenas realistas populares não eram um mero cenário exterior. A própria vida era para ele a medida de todas as coisas humanas e era a fonte dos seus estudos e descobertas no que se refere às necessidades, fraquezas, paixões, exigências morais, hábitos, idéias e sentimentos que regem a humanidade.

A representação do trabalho na agricultura e do povo trabalhador em geral nas pinturas de Brueghel é uma afirmação firme e sem idealização, mas também sem protesto social ou aprovação. As camponesas de passos vigorosos, os camponeses recolhendo a densa massa de milho, que parece uma parede aurivermelha, a animação do dia da colheita, a azáfama cotidiana dos segadores, tudo isso tem o efeito de uma afirmação: "Assim é, assim possa continuar a ser!" A arte de Brueghel encontra seu significado e confirmação no interior de si mesma, sem sentimentalismos ou embelezamentos de qualquer espécie.

O povo trabalhador não é mascarado com um aspecto de falsa beleza, as cabeças dos tipos populares não são agraciadas com invisíveis halos, seus traços característicos, grosseiros, são desenhados com vigor, e até caricaturados, com freqüência. Tais caricaturas, entretanto, ao contrário do que ocorre às vezes com Shakespeare, não manifestam repulsa ao plebeu: refletem a autêntica determinação realista de representar o povo tal como ele era, com suas qualidades e seus vícios, com sua força e suas limitações. Estamos longe dos virtuosos pastores idealizados pelos aristocratas que pretendiam um "retorno à natureza". Brueghel, ao pintar como pintou, era o porta-voz da burguesia em ascensão, cônscia de suas possibilidades, segura de si.

Consideremos, agora, a radical mudança sofrida pelo tema do trabalho na agricultura que se processa nos quadros de Millet. Millet, artista de origem camponesa que apoiou a revolução de 1848, apresenta o trabalho do camponês no mundo capitalista como uma forma moderna de escravidão e uma ultrajante desumanização. Era o tempo em que Lamennais escrevia, no seu *De l'esclavage moderne:*

> O camponês sofre a dureza do dia, expõe-se à chuva e ao vento, expõe-se ao sol, a fim de preparar a colheita que vai encher os nossos celeiros quando vier o outono. Se há alguma nação cuja estima pelo camponês, por isso, tenha diminuído, alguma nação que lhe recuse justiça e liberdade, devemos cercar tal nação com uma muralha bem alta, para que o seu hálito fétido não envenene o ar da Europa.

A luta de classe do proletariado estava começando: e aquilo que Brueghel enxergava pelos olhos da burguesia em ascensão, Millet enxergava pelos olhos do camponês proletarizado. Millet pintou a tristeza, a miséria, a falta de esperança do trabalho e da vida do camponês; e não as pintou de fora e sim como um camponês identificado com os demais. Suas camponesas em nada se assemelham às camponesas dengosas do rococó e do barroco. A camponesa de Millet é uma mulher de vestido grosseiro, informe, ressequida, cansada, apoiada sobre um bordão, transformada pela rotina e pelo amesquinhamento na espectral caricatura de uma criatura humana. Os colhedores de milho de Millet, por sua vez, não são retratados nas suas faces: mostram-nos apenas as suas costas recurvadas, com as cabeças quase tocando o chão, com suas mãos identificadas com a poeira, com suas figuras degradadas esvaziadas de toda a humanidade.

As mesmas costas recurvadas, as mesmas cabeças, ainda mais horrível e desesperançadamente próximas da terra, aparecem nos quadros de Van Gogh. Van Gogh começou por copiar Millet, mas, na solidão do seu gênio, foi muito além dêle. "Posso-lhe contar que esbocei dez desenhos tirados de *Travaux des champs* de Millet e que já acabei um deles. Além disso, fiz um desenho tirado do *Angelus*, com a água-forte que você me mandou". Isso era o que ele escrevia ao irmão, em 1880. Mais tarde, numa carta em que fala dos propósitos de sua própria pintura, escreveu o seguinte:

> Quando você vier outra vez ao estúdio, penso que não tardará a perceber isso: embora não fale mais no plano de fixar trabalhadores nas litografias, ainda o tenho na cabeça. ... Tenho um semeador, um segador, uma lavadeira, uma costureira, um homem com enxada, uma mulher com pá, um esmoler, um homem com um carrinho de mão cheio de estrume. E mais, se necessário. ... Não deve ser outro o segrêdo de Lhermitte, parece-me, senão o de que ele conhece completamente a figura em geral, isto é, as vigorosas e sérias figuras de trabalhadores, tomando seus temas do próprio coração do povo. Para chegar ao nível dêle, não há que falar sobre o assunto: há de *trabalhar* e tentar aproximar-se o mais possível.

E, finalmente:

> É uma coisa — uma fé — que permanece: você sente instintivamente que uma soma total enorme está mudando, que tudo vai mudar, que nós estamos vivendo no último quartel de um século que terminará outra vez com uma tremenda revolução. Porém, mesmo supondo que no final da vida chegaremos a ver o começo dela, certamente não veremos os novos tempos de atmosfera limpa, a sociedade aliviada como um todo, *após* a grande tempestade.

Foi assim, portanto, que Van Gogh trabalhou: tomando seus motivos "do próprio coração do povo", sentindo enormes transformações sociais por vir, vivendo antes da revolução, possuído da amarga consciência de que não viveria para ver "os novos tempos de atmosfera limpa... *após* a grande tempestade". Naqueles dias anteriores ao começo da mudança, o povo trabalhador era oprimido e maltratado (Van Gogh ficou imensamente comovido com o *Germinal* e com *A Terra* de Zola) e só o escassíssimo tempo despendido fora do trabalho permitia aos trabalhadores serem criaturas humanas. O segador de Van Gogh está mais distante do de Brueghel que o de Millet. O jovem camponês de corpo castigado e deformado pelo trabalho está completamente solitário; sua solidão é ostensiva. O tema tratado é claro: a situação de abandono do camponês solitário lutando duramente para ganhar uma vida precária, sempre ameaçada. Sua expressão, sob o cabelo grosseiro e amarelo como o milho, expressa esforço e cansaço; mais um pouco e o corpo do segador se tornará pesado demais para as suas forças, a terra o engolirá e ele se transformará afinal em mais uma coisa entre as coisas inanimadas. As coisas inanimadas aparecem como mais poderosas do que o homem, tal como se tivessem despertado para uma vida própria, demoníaca, independente da existência humana. Já não se trata, aqui, daquela massa estática de milho que Brueghel pintara; trata-se de uma plantação agitada, possuída de uma febre que lhe dá estranho tremor. Van Gogh estava a descobrir com intensidade cada vez maior esta "vida" dos objetos inanimados e a procurar fixá-los de novo modo com sua mão nervosa: a cadeira vazia, sem ninguém (uma vez Gauguin sentara nela), a paisagem sem pessoas, um mundo deserto e carregado de dinamite. E, por trás de tudo, um imenso sol que um dia ainda haveria de brilhar tanto para os homens como as coisas. Uma grande revolução estava por vir, mas o pintor dessa época vulcânica — Van Gogh sabia disso — não viveria para ver os "tempos melhores".

Costas recurvadas, cabeças inclinadas para o chão, humilhação e degradação de operários e camponeses, tais foram também os temas do grande pintor mexicano Diego Rivera. Contudo, Rivera pintou igualmente aqueles que humilharam e degradaram os trabalhadores; e fê-lo com um ódio vingador semelhante ao que inspirara os impiedosos desenhos de Daumier. Rivera pintou os opressores espanhóis, os "banquetes dos ricos", os reis do dólar, os ladrões americanos de petróleo, os banqueiros ostentando suas bíblias e as prostitutas de alto bordo emoldurando os seios com ouropéis. Em suas obras, já não é mais um poder invisível que faz as costas se curvarem e as cabeças se inclinarem: é um inimigo real e tangível, que pode ser enfrentado e derrotado. Rivera ainda foi além. Pintou a terra libertada, os camponeses dividindo os campos entre eles, utilizando o solo em seu próprio benefício, colhendo o milho e a cana-de-açúcar, discutindo com os agrônomos os métodos racionais, trazendo o primeiro trator à aldeia e desfrutando repouso. O trabalhador, de quem até agora só vínhamos vendo as costas recurvadas e os músculos tensos, adquiriu de repente uma face humana, capaz de exprimir firme determinação e alegre confiança. A ousada maneira de Diego Rivera pintar amplamente as lutas, as vitórias, o trabalho criador de que o povo comum é capaz, nada tem a ver com o estilo dos velhos quadros tradiciónais dedicados aos temas de cenas populares: não há nela detalhes supérfluos, traços estreitos de naturalismo ou atitude romântica. É o autêntico realismo socialista. A profunda experiência artística de Rivera lhe permitiu aprender com Giotto, com Miguel Ângelo, com Daumier, com os modernos mestres franceses, sem cair na imitação deles. Em Rivera, o tema do trabalho na terra e do trabalho humano em geral recebeu um conteúdo totalmente novo. Um velho tema recebendo um nôvo significado com um novo estilo.

Interpretação de uma pintura

Recorremos a alguns exemplos para a ilustração de como o conteúdo é incomparavelmente mais do que o assunto ou tema, para a demonstração de que, por importante que seja a escolha do tema, o conteúdo de uma obra de arte não é determinado tanto pelo que está pintado como pela maneira como está pintado, isto é, pelo modo segundo o qual o artista, consciente ou inconscientemente, expressa as tendências sociais do seu tempo. Para interpretar o conteúdo de uma pintura, lançamo-nos a um empreendimento difícil, do qual, muitas vezes, podem ser tiradas conclusões contraditórias. Também isso eu gostaria de ilustrar por um exemplo. Johannes R. Becher definiu o "conteúdo" da *Tempestade sôbre Toledo*, de El Greco, da seguinte maneira:

> Uma tempestade apocalíptica está acumulando tremendas massas de nuvens no horizonte. Já projeta a sua sombra sobre a cidade; e a cidade empalidece e treme ante o fim do mundo que parece ameaçá-la. Também as verdes colinas em que Toledo foi construída estão mudando de cor, desfazendo-se em tons espectrais. No meio delas, está contido um rio, como que paralisado pelo horror que se aproxima, formando uma massa inerte, expectante, ao redor de uma pequena ilha, que faz nua e reflete o céu aterrorizador. A grama e as árvores, excitadas pelo medo, permanecem no entanto rígidas, imobilizadas; é o momento de silêncio que precede a tempestade. As nuvens no horizonte tornam-se cada vez mais escuras; o artista faz-nos ouvir as trovoadas que se acercam, faz-nos sentir os relâmpagos que estão por vir. É uma tempestade cósmica a que se está aproximando; nós o sentimos. E a própria cidade de Toledo, com suas torres e seus palácios, com suas pontes e seus arcos, antes mesmo de desencadeada a tempestade, já se sente sacudida até nos seus alicerces. Mas o seu tremor tem, ao mesmo tempo, o efeito de um triunfo: Toledo permanecerá de pé!

Essa é uma interpretação bela e otimista, porém outra interpretação pode transformar a afirmação "Toledo permanecerá de pé!" em uma pergunta: "Toledo permanecerá de pé?" (É claro que não estamos lidando aqui com a "real" cidade de Toledo e sim com a Toledo pertencente à obra de um artista cujos quadros, longe de sugerirem uma visão otimista do mundo, dão testemunho de um temor apocalíptico.) As pedras, as rochas e as colinas verdes que se defrontam com a tempestade não parecem em absoluto firmes e inabaláveis. A força dos elementos que ameaça do céu a cidade é também uma força oculta, subterrânea. Não é só o reflexo das nuvens que dá aos muros e ao conjunto da paisagem a sua palidez fantasmagórica; há qualquer coisa de fantasmagórico nos próprios objetos. Olhando para o quadro, somos levados a recordar os versos de Brecht:

Dessas cidades só ficará
o vento que as varrerá.

Um drama gigantesco está para ser encenado. Não apenas o coração explosivo da natureza, mas também a sólida e bem construída cidade do homem se mostra aqui infinitamente vulnerável, o fôlego suspenso num mundo de perigos terríveis. O monumento de hoje é o monte de escombros de amanhã. Coisas apavorantes estão por acontecer. Virá o dia em que Toledo também cairá por terra. Talvez tenha sido isso que El Greco quis dizer com toda a força expressiva de que dispunha.

O elemento problemático em ambas as interpretações é o caráter subjetivo delas. O mundo em que El Greco viveu e o que sabemos da sua própria atitude tendem a fortalecer a segunda interpretação. Omiti alguns argumentos para não complicar o exemplo. Parece-me, contudo, neste ponto, apropriado mencionar a dificuldade para se chegar em qualquer tempo a uma interpretação acurada. Pode-se sempre perguntar o que o artista pessoalmente quis dizer. Mas, ainda que a resposta a isso possa ser dada (e raramente pode), uma segunda pergunta inevitavelmente se apresenta: "Por que ele quis dizer isso?" Que forças exteriores, que influências características do seu tempo o comandaram e se fizeram — consciente ou inconscientemente — obedecer por ele? Não terá ele cedido a pressões do seu próprio inconsciente? O significado que ele quis atribuir à sua obra não encobrirá outro significado mais profundo, um significado social, em última análise, capaz de contradizer a intenção pessoal do artista? De que critérios objetivos pode o observador se valer para julgá-lo? Uma obra de arte se banha na atmosfera de uma época e de uma personalidade. Mas tal atmosfera permanece inalterada através dos séculos? A própria obra não se torna diferente em um mundo diferente? O julgamento da posterioridade não é freqüentemente mais exato que o dos contemporâneos? Algo que, na sua época, não passava de um pressentimento fantasioso do futuro, de repente não se pode tornar a realidade do presente? A qualidade artística de uma pintura pode ser discutida em têrmos de estrita objetividade, porém o seu significado permite diferentes leituras. Houve um El Greco no século XVI; depois durante algum tempo, não houve coisa alguma; hoje, há um El Greco do século XX. Sempre procuramos aquilo de que carecemos, e uma obra de arte nunca é uma coisa em si, fora da realidade humana; ela sempre requer uma interação com um espectador. Descobrimos o significado de uma obra de arte; mas também lhe doamos um significado.

Qualquer que seja o significado de uma pintura, entretanto (e muitos quadros permitem diversas interpretações, à medida que os tempos vão mudando), ele é sempre mais do que o mero assunto (como, por exemplo, as nuvens de tempestade se concentrando sobre uma cidade). Um quadro naturalista dedicado ao mesmo tema tratado por El Greco pode não significar mais do que uma tempestade real, "natural", a se preparar sobre uma cidade real, "natural". O observador não poderá fazer mais do que avaliar a maior ou menor fidelidade com que o artista reproduziu a tempestade. O procedimento naturalista terá reduzido o conteúdo ou significado do quadro a um mínimo, ao mero grau de semelhança conseguida. A obra de arte se torna simples cópia da realidade vista do exterior, uma cópia desprovida de conteúdo ou de idéias, uma cópia que não conduz a uma nova e importante realidade. Pode ser um quadro bem feito, e a boa execução pode constituir inclusive a sua *raison d'être,* mas o que constituirá o significado mais profundo da obra de arte se ela não for mais do que a cópia dos fenômenos da natureza, se ela não descobrir e revelar o "lado oculto" dos objetos? Em seu estudo sobre *A Verdade e a Verossimilhança das Obras de Arte,* Goethe, partindo da anedota clássica que se conta a respeito de um quadro de Zêuxis, escreveu o seguinte:

> Você decerto recorda os pardais que vinham voando para bicar as uvas pintadas pelo grande mestre; isso não prova que aquelas uvas estavam excelentemente pintadas? — Não, de modo algum! Para mim, prova que aqueles amadores de uvas eram realmente pardais. — Mas isso me impede de considerar aquela pintura excelente? — Pois bem: posso-lhe contar uma história? — Prefiro ouvir uma história a escutar argumentos. — Então, ouça. Certo professor de Zoologia tinha entre os seus animais domésticos um macaco. Um dia, o macaco se perdeu e depois foi encontrado na biblioteca do dono. Tinha separado as imagens de animais que conseguira localizar nos livros. Surpreendido com

a vocação do animal para o estudo, o professor se aproximou e, com viva contrariedade, verificou que o macaco havia comido todos os escaravelhos que lograra descobrir pintados nos livros...

O voraz macaco, sem dúvida, há de ter descoberto, por sua vez, "com viva contrariedade", que os escaravelhos reais são bem superiores aos pintados, quer no gosto, quer no valor nutritivo. Em outras palavras: há de ter descoberto que a natureza é sempre mais "natural" do que a arte, e que a arte não pode esperar conseguir, a este respeito, o que a natureza consegue com tanta eficiência. O objetivo e o propósito da arte, por conseguinte, não podem ser o de reproduzir a natureza. E o significado e o conteúdo da arte não podem ser mera questão de parecença.

Por importante que seja, porém, reconhecer que o significado e o conteúdo de uma obra de arte transcendem o seu assunto, não é menos essencial retermos que ao tema é devida grande importância. Cumpre acompanharmos a evolução dos temas na literatura e na arte, pois a escolha do tema reflete as condições sociais e a consciência social prevalecente. A passagem dos temas míticos aos "profanos", a penetração do povo comum no mundo dos reis e dos nobres, a secularização dos assuntos sagrados, a descrição da vida cotidiana na cidade e no campo, a descoberta da humanidade e da individualidade dos trabalhadores, a substituição do "drama aristocrático" pela "tragédia burguesa", todas essas mudanças temáticas indicavam novos conteúdos e requeriam novas formas, tais como a forma do romance. Esse tipo de desenvolvimento não é governado por qualquer fórmula rígida e não segue uma seqüência regular de acontecimentos como: primeiro um novo tema, depois um novo conteúdo e afinal uma nova forma. Antes deparamos com complexas e múltiplas influências recíprocas entre o tema, o conteúdo e a forma. Um artista de gênio, como Giotto ou Cervantes, pode fazer o processo avançar, de repente, queimando várias etapas. A força mantida por alguns temas tradicionais (especialmente os religiosos), a influência contínua de alguns estilos antigos, a variedade de condições sociais, técnicas e ideológicas, as circunstâncias em que umas podem anular as outras temporariamente, o feliz acidente do aparecimento de uma grande personalidade artística, tudo isso são fatores que podem retardar ou acelerar o desenvolvimento, de maneira que novos significados e novas formas podem emergir gradualmente, dolorosamente, ou com facilidade e de uma vez por todas. Quando analisamos uma determinada obra de arte, um determinado movimento ou um determinado período artístico, precisamos precaver-nos contra as opiniões preconcebidas. Ao observarmos, contudo, os traços gerais da história da arte encarada em seu conjunto, não podemos deixar de reconhecer que as transformações artísticas de conteúdo e forma são — em última instância — produzidas a partir de modificações econômicas e sociais. Em última instância, é o novo conteúdo que determina as novas formas.

Não é raro que um novo conteúdo encontre expressão em velhas formas; porém pode acontecer igualmente que ele destrua as velhas formas com uma violência quase igual àquela com que dá origem a novas. O crítico suíço Konrad Farner indica a arte cristã do período final da antiguidade como exemplo de novo conteúdo que toma temporariamente emprestadas velhas formas. A arte cristã, escreve ele,

> fez uso das velhas formas pagãs para exprimir um novo conteúdo, um conteúdo não mais pagão. Os artistas cristãos precisaram recorrer às velhas formas para apresentar o novo conteúdo da maneira mais direta possível, de vez que aquelas formas correspondiam a um modo familiar de ver, e a primeira preocupação dos primitivos cristãos era tornar a mensagem cristã o mais amplamente possível conhecida, a fim de criar um mundo novo. Gerações de artistas se sucederam antes que se achasse uma nova forma correspondente ao novo conteúdo, pois as novas formas não se criam da noite para o dia e nem se impõem por decreto; o que, de resto, incidentalmente, também é verdadeiro para os novos conteúdos. Contudo, sejamos claros a respeito disso: é o conteúdo e não a forma, e não o contrário; o conteúdo vem primeiro, não apenas na importância como no tempo. Isso se aplica à natureza, à sociedade e também às artes. Onde quer que a forma assuma importância maior do que o conteúdo, verificaremos que o conteúdo em questão estará superado. No final da Idade Média, foi o gótico tardio, degenerado; no tempo do absolutismo moribundo, foi ó amaneiradó rócocó; na época da burguesia em decadência, é a oca abstração.

Ninguém pode negar que o cristianismo trouxe novas idéias ao mundo. Mas não devemos minimizar o fato de que, mesmo em alguns aspectos do seu conteúdo, o cristianismo, nos primeiros séculos da nossa era, pertencia à antiguidade. Competia com religiões similares, tais como o culto de Mitra, Ísis e Serápis, religiões que ultrapassaram as limitações regionalistas e procuraram satisfazer a sede de unidade religiosa do Império Romano. Especialmente em sua versão alexandrina, o cristianismo mostrou-se extremamente empenhado em se definir como um movimento *no interior* da antiguidade, em se associar às artes e à filosofia da antiguidade. Nada disso, contudo, tem importância direta para o nosso argumento. O ponto principal da observação de Konrad Farner — com o qual estamos de acordo — é que as novas idéias podem utilizar velhas formas para se expressarem nas obras de arte.

O primeiro momento do gótico trouxe consigo uma tremenda riqueza de novas formas e meios de expressão resultantes de um novo conteúdo social e da ascensão de novas classes sociais. O processo começou, mesmo, no derradeiro período românico. O mundo formal românico teve sua ordem feudal revolucionada. Desmoronou-se a rígida hierarquia na qual só existiam castas e não havia lugar para os indivíduos humanos. A distante solenidade dos senhores feudais em seus tronos com os vassalos a seus pés, a pompa e o brilho frio dos gestos medidos dos aristocratas, tudo isso deu lugar à última arte românica e ao início do gótico, com o seu arrebatador realismo. O Cristo sofredor e torturado, o Cristo semelhante ao povo comum na sua pobreza e feiúra, substituiu o senhor feudal do patronato celeste. Maria, a donzela, defensora dos humilhados e ofendidos, assumiu o lugar da Rainha do Céu, de esplendoroso trono. Na última escultura românica, Lázaro já era uma figura central, uma acusação à arrogância dos ricos e dos poderosos, dos glutões e dos voluptuosos, dos que podiam alimentar o orgulho e os vícios da carne. Cães lambem as feridas ulceradas de Lázaro, mas já se aproxima o anjo que o vai levar ao paraíso, e a morte e o Demo já têm preparado um fim horrível para

Dives, o homem rico. A morte de Dives é pintada com a fúria de uma fantasia vingadora: um demônio arranca-lhe a alma pela boca, outro bate-lhe com a bolsa de dinheiro, um hediondo enxame de monstros, pássaros, dragões e serpentes carrega o seu corpo lacerado para o inferno. Friedrich Heer escreve em *The Rise of Europe*:

> Outras esculturas (no portal de Moissac) pintam o castigo dos homens ricos e de outros pecadores no inferno. Há um avarento se torcendo no chão, de quatro, sobre mãos e pés, como um quadrúpede, a espinha curva, a bolsa de dinheiro ao lado, enquanto um Satanás provido de membros de gente e de animal ao mesmo tempo e assistido por dois demônios enterra profundamente as garras no seu corpo... A *femme aux serpents*, nua, com cobras e sapos sugando os seus seios, é uma freqüente na propaganda dessa arte popular como ilustração viva da luxúria...

Friedrich Heer, escritor católico, entendeu plenamente como a nova arte que ultrapassou tanto o conteúdo como a forma das tradições feudais romanescas foi condicionada pelas mudanças sociais e transformações da época. Muitos milhares de camponeses sem terra se punham em movimento e, com eles, toda espécie de "população flutuante", desertores da Igreja, peregrinos, estudantes, aventureiros e vagabundos. O crescente poder do dinheiro minava a própria estrutura da sociedade feudal. Uma nova classe, com crescente confiança em si própria, composta de gente da cidade, precursores da burguesia moderna, estava crescendo; um novo estrato social, o da gente miúda, estava a se desenvolver; pela primeira vez, grande número de trabalhadores se concentrava nas oficinas da indústria medieval têxtil primitiva; o movimento social dos citadinos e da gente miúda, dos componeses e dos proletários, transformou a Bíblia em arma contra as classes dirigentes e criou um corpo herético militante; Abelardo e outros invocaram o Espírito Santo em sua luta contra o conformismo e contra o feudalismo e recorreram às tradições da antiguidade no combate ao dogmatismo e ao poder da hierarquia; a influência da cultura árabe contribui para reforçar a fermentação espiritual. O embrião da revolução burguesa começara a se agitar no ventre da Europa cristã.

A criação das fraternidades nas construções dos núcleos urbanos foi um dos sintomas da nova época; as próprias fraternidades tornaram-se elementos transmissores de um novo estilo. Pode ser que haja exagero da parte de Friedrich Heer quando assevera que, "no entusiasmo de cruzados dos movimentos das construções, o velho mundo feudal da Idade Média foi dissolvido e refundido"; mas o significado desse movimento como um elemento que contribuiu para a evolução social é inegável. Heer observa que "a mudança decisiva pode ser vista nos trabalhos individuais e também na escolha dos temas". E acrescenta:

> Em St. Julien-en-Brioude, duas casas de pedra nos aparecem: faces robustamente realistas, com traços grosseiros. ... Pela primeira vez na história da Europa, novas camadas da sociedade fazem-se ouvir, ou antes, fazem-se ver. ... O dinamismo de um novo "povo", de novas massas, luta por se exprimir. Começamos a encontrar representadas cenas de reais multidões, como, por exemplo, na cripta da catedral de Clermont-Ferrand. O povo comum, gente de todos os tipos, grandes e pequenos, todos rodeiam o Cristo, que está realizando os milagres dos pães e dos peixes. Suas mãos se estendem para apanhar o pão que lhes está sendo dado. São figuras desenhadas com dramático realismo, com gestos e expressões faciais fixados em traços amplos e firmes. Aqui, o suave, forte e generoso Cristo já aparece como um verdadeiro "Cristo do povo"...

Desse modo, o românico se transforma em gótico, tal como o feudalismo puro vai cedendo lugar a uma situação social em que a burguesia logra um avanço em seguida ao outro, um novo conteúdo social irrompe nas artes e produz novas formas e novos meios de expressão, dando origem a uma nova arte, meio realista e meio extática. Começara o longo processo de secularização das artes, com as canções trovadorescas, com a introdução do realismo popular nas artes visuais, com a humanização da figura do Cristo, com a valorização da razão e com o protesto individual dentro dos próprios quadros da filosofia cristã. O estilo de idealização e da glorificação do mundo feudal, estilo que só reconhecia hierarquia e ordem, mas não reconhecia as relações humanas, tornou-se incompatível com o novo movimento social e as novas exigências. As novas classes precisavam de novos meios de expressão para exprimir um novo modo de ver. Observando o florescimento do gótico, verificaremos que métodos realistas ou naturalistas eram empregados sempre que o povo comum aparecia e desempenhava um papel nas artes visuais. A investigação moderna proporcionou-nos resultados que parecem indicar ter a arte da primitiva sociedade sem classes começado por um naturalismo, só tendo a "estilização" e a abstração adquirido importância na última Idade da Pedra (e só vindo a predominar mais tarde sob os sistemas aristocráticos de governo, enquanto os movimentos contrários se originavam das camadas plebéias da população). No gótico — o primeiro movimento "burguês" na arte, dentro do sistema feudal — os resultados alcançados eram extremamente contraditórios: de um lado, um realismo violento, notavelmente ousado; de outro, um anseio febril por uma vida espiritual, imaterial, por uma fuga deste "vale de lágrimas" para o além. As torres das catedrais góticas apontando para o infinito são, em si mesmas, ambivalentes: exprimem um desafio às tempestades do céu e, ao mesmo tempo, um apelo místico pela redenção. As camadas sociais que sonhavam com a libertação ainda estavam limitadas em seus movimentos pelas tradições do sistema feudal. Foi isso que deu origem à natureza profundamente contraditória da arte gótica, tão admirada pela audácia, tão afrontada por seus absurdos "bárbaros". Acima de tudo, entretanto, o gótico significou humanização de temas sacros, embora este seu elemento essencial tenha sido em parte obscurecido por hediondos monstros demoníacos e por um apaixonado transcendentalismo.

Giotto

Giotto foi o primeiro mestre do novo humanismo. Em Giotto, Cristo é realmente o filho do homem. Os acontecimentos da história sagrada tornam-se acontecimentos terrenais, situam-se bem no mundo humano, e não mais no além. Mesmo o suave dourado do halo que circunda a cabeça dos santos já não é um eco dos distintivos de uma hierarquia sobrenatural presente nas velhas pinturas: transformou-se numa aura de pura humanidade. Esses afrescos não falam de um mundo rígido, imutável. Tudo é mostrado em movimento, como o encontro de homens com outros homens. Não há mais uma revelação extra-histórica e supra-histórica a exigir obediência incondicional. A história de Cristo é contada como algo tão tangível e tão próximo ao espectador que este parece convidado a tomar parte nela. São situações dramáticas e não imagens imutáveis que são pintadas; as figuras, relacionadas umas às outras, não mais se confinam a um plano bidimensional: saem dele, buscam o espaço, como se quisessem romper com todos os limites e unir-se a todos os que estão vivendo aqui e agora. Uma nova realidade social e uma nova consciência não-dogmática se fazem sentir nessas imagens secularizadas e humanizadas.

Contudo, ao admirarmos o "realismo" vigoroso das obras de Giotto não devemos cair no erro de pensar que a arte bizantina e a antiga arte românica eram "irreais" ou que destorceram arbitrariamente a realidade. A solidão arrogante dos imperadores e imperatrizes bizantinos dos anjos e dos santos enfeitados em ouro, o enorme e majestático Senhor do Céu rodeado por vassalos que parecem anões, tudo isso era a representação da realidade social na arte românica. A rija, inumana imobilidade das figuras, a ausência de "naturalidade" nas proporções não resultavam de inépcia dos desenhistas. Os artistas, trabalhando para a classe dirigente, procuravam representar um mundo cuja ordem era "eterna", procuravam retratar máscaras de caracteres sociais elevados, e não o povo a viver em relações passíveis de mudança. Os atributos da fôrça eram mais importantes do que os indivíduos nos quais se concretizavam. A função do artista não era a de louvar a natureza, mas a "supranatureza" constituída pela ordem social. O que interessava não eram as proporções naturais e sim a rígida hierarquia das classes estabelecida pela organização social.

Sociedade e estilo

Tentei rapidamente ilustrar por meio de um exemplo como novos temas, novas formas de expressão e um novo estilo evoluem em conseqüência de modificações no conteúdo social. Estou ciente de que fui obrigado a exageros de simplificação. Um novo conteúdo social jamais se expressa diretamente e sim, apenas, de modo oblíquo: qualquer tentativa no sentido de uma sociologia da arte, por trivial que seja, precisará levar em conta essa obliqüidade. Aqui, posso apenas insinuar uma análise. Muitas questões ficarão sem resposta. Por que o gótico assumiu aquelas formas particulares por ele assumidas? Por que a imagem bidimensional começou a se tornar tridimensional? Como se combinaram os elementos sociais, técnicos e ideológicos para a criação do novo estilo?

Arnold Hauser, em seu estimulante livro *The Philosophy of Art History*, formula numerosas perguntas semelhantes a estas:

> O que é que deu origem ao movimento de que resultou o gótico? O que é que veio primeiro: a abóbada em cruz ou a idéia da composição vertical? Os construtores das catedrais góticas chegaram à concepção "vertical" a partir dos meios que se haviam tornado disponíveis para as suas realizações ou foi uma nova visão da elevação, o senso gótico da exaltação, da altura, que levou à descoberta dos meios necessários à sua tradução em pedra e vidro?

Devemos buscar as respostas nos estudos dos especialistas, como Hauser; e mesmo os especialistas mais competentes terão, em alguns casos, dificuldades para encontrar respostas absolutamente precisas, pois as causas são muitas e se ligam intimamente umas às outras, sendo difícil saber em que ponto as alterações quantitativas se transformam em alterações qualitativas. Podemos, no entanto, concordar com Hauser quando êle escreve:

> As objeções à história social da arte como método de interpretação resultam, na maior parte das vezes, da atribuição a ela de objetivos que não quer e não poderia atingir. Só um tipo muito simplista de história social procuraria representar um determinado tipo de arte como a expressão homogênea, conclusiva e direta de uma determinada forma

> de sociedade. A arte de uma época historicamente complexa jamais pode ser homogênea, quando menos porque a sociedade de semelhante época não é homogênea; nunca pode ser mais do que a expressão de um estrato particular de tal sociedade, de um grupo de pessoas com certos interesses em comum; exibirá sempre simultaneamente tantas tendências estilísticas diversas quanos forem os diferentes planos culturais relevantes no interior da sociedade.

Desde que as classes sociais são os mais duradouros e efetivos grupos de pessoas "com certos interesses em comum", as necessidades e meios de expressão na arte são condicionados pelas classes. (Se bem que não devamos perder de vista o fato de que uma classe social jamais é uma fortaleza sem janelas e mesmo classes em oposição antagônica se influenciam mutuamente, de modo que as formas e convenções desenvolvidas por uma velha classe dominante podem influenciar a ascensão de novas classes; e não devemos esquecer que mudanças e desenvolvimentos se realizam mesmo no interior de uma só classe.) Hauser está certo, quando assevera:

> A história social da arte afirma somente que — e esta é a única espécie de afirmação que ela deve procurar fundamentar — as formas artísticas não são exclusivamente formas da consciência individual, óptica e oralmente condicionadas, mas também exprimem uma *visão do mundo* socialmente condicionada.

Podemos acrescentar que mesmo as formas "óptica e oralmente condicionadas" da experiência individual não evoluem independentemente do desenvolvimento social. Novas maneiras de ver e de ouvir não são apenas o resultado de aperfeiçoamentos ou refinamentos na percepção sensorial, mas também uma decorrência de novas realidades sociais. Por exemplo: o ritmo, o barulho e o tempo das grandes cidades estimulam novos modos de ver e ouvir; um camponês enxerga uma paisagem de maneira diversa da de um homem da cidade, e assim por diante. O que nos interessa frisar, contudo, é que as condições sociais raramente se refletem de modo direto nas artes, e as novas formas e idéias artísticas não coincidem completamente com um novo conteúdo social.

No entanto, aquilo que chamamos de "estilo" não será, afinal, a expressão uniforme de um tempo, de uma época social, na arte? O mesmo "estilo" não pode ser reconhecido em uma atitude geral que se estende desde o vestiário e a política, desde a moral e os costumes, até a música e a poesia? Não será o "estilo" a mais inequívoca expressão de uma sociedade? Antes de mais nada, se examinarmos o fenômeno do estilo, verificaremos que um sistema de formas, convenções e tendências foi aceito por artistas de diversas espécies e diferentes temperamentos como uma lei que os governa por livre escolha deles. Desse modo, um elemento coletivo se manifesta no plano da atividade de um indivíduo e, embora as obras individuais possam diferir grandemente de acordo com as características do talento individual do artista, é inequívoca a presença (muitas vezes difícil de ser definida) do fator comum. Teóricos de inclinações metafísicas concluem disso que a arte é um "organismo misterioso", um "corpo vivo" independente das condições sociais e que se desenvolve segundo suas próprias leis, quer progredindo das formas simples às complexas (sem levar em conta os casos em que isso contrarie desenvolvimentos sociais específicos), quer realizando um movimento cíclico, passando da infância à maturidade e à morte e cedendo lugar a um novo "ciclo cultural" que há de percorrer os mesmos estágios. Conforme semelhante hipótese, o desenvolvimento artístico se reduz a uma questão de forma e se compreende exclusivamente a partir dos problemas internos da própria arte; o estilo deixa de ser um resultado das transformações sociais e dos traços individuais para se tornar um poder autônomo que tudo governa. Assim, o artista, seus patrões e o público consumidor de seus produtos passam a ser como que os órgãos executivos da arte: a arte se cria com a ajuda deles, mas lhes impõe suas leis. Se essa maneira de ver fosse correta, toda época histórica deveria ter um estilo completamente uniforme, pois o estilo seria uma substância divina da qual as obras individuais seriam meros atributos. Observando diversos períodos na história da arte, entretanto, verificaremos que toda vez que o desenvolvimento artístico em um determinado período tendeu para um estilo uniforme, semelhante tendência foi invariavelmente contrariada por tendências opostas: alguns ramos das artes se desenvolveram enquanto outros eram deixados para trás; artistas de individualidade extremada se opuseram ao estilo geral prevalecente; movimentos diversos surgiram e influíram uns sobre os outros; elementos heterogêneos entraram em choque e se combinaram (como, por exemplo, o realismo e o transcendentalismo no gótico). O quadro fatual é muito mais complexo e contraditório do que pode admitir o princípio da unidade absoluta do estilo.

Ninguém pode negar a força que permanece nas velhas formas e convenções. Os artistas experimentam um anseio legítimo não só de começar do princípio como, também, de trabalhar à base de um ponto já alcançado, transformando em algo novo um estilo já existente. Se queremos entender o estilo de um período, não o podemos considerar isoladamente: precisamos vê-lo inserido no contexto da história da arte como um todo, precisamos enxergá-lo como momento de um desenvolvimento histórico. (Isso é válido não só para as artes como para a generalidade dos fenômenos sociais.) O repentino aparecimento de novos temas e de novos métodos artísticos deles decorrentes (por exemplo, o aparecimento do trabalhador na arte) ou as conquistas originais de artistas como Giotto, El Greco, Brueghel, Goya ou Daumier não podem ser explicados por um desenvolvimento "orgânico" ou autônomo da arte. Além disso, tal teoria fracassa quando procura explicar as aparições temporárias e eclipses do realismo na arte, pois insiste em ignorar o fato de que a arte estilizada se liga aos sistemas aristocráticos e a arte realista aos movimentos plebeus; não vê que a epopéia declina com a época da cavalaria e o romance cresce com a burguesia; não vê que a música homofônica morreu com o sistema feudal e a música polifônica se desenvolveu juntamente com a época burguesa, e assim por diante. Seria uma completa falta de compreensão da natureza da arte o asseverar que não existem problemas formais em arte, que todos os problemas são diretamente relacionados a situações sociais. Porém Hauser está com razão quando previne:

> O maior perigo para a história da arte, e aquele ao qual ela tem estado constantemente exposta desde que o historicismo de Riegl lançou as bases da sua moderna metodologia, é o de que ela venha a se tornar uma mera história de formas e problemas. ...
>
> Tais problemas e tarefas são bastante reais; não são invenções ou ficções metodológicas e nenhuma história da arte que se queira científica pode ignorá-los ou trabalhar sem eles. ... As obras de arte, contudo, não são criadas para a solução específica desses problemas: os problemas ficam em suspenso no curso da criação das obras de arte e esta criação responde a perguntas que possuem escassa conexão com os problemas formais e técnicos, isto é, responde a questões relativas à visão do mundo, conduta de vida, fé e conhecimento.

Quando analisamos as realizações de um determinado período artístico, pois, precisamos levar em conta os problemas estilísticos e formais do estilo dominante, porém devemos considerar igualmente os desvios que se manifestam em relação a tal estilo. No estudo da história da arte, não devemos encarar a arte como um conjunto anônimo e sim como o trabalho de artistas individuais, possuidores de dons e aspirações especìficamente deles. Acima de tudo, devemos estudar as condições sociais, os movimentos e conflitos de cada período, as relações entre as classes, as lutas entre elas e as idéias resultantes dessas lutas — na religião, na filosofia e na política — a fim de que a arte do período estudado nos apareça em um contexto real e não em um contexto imaginário. Precisamos precaver-nos contra a leitura em cada obra de arte ou em cada elemento de estilo de uma expressão direta e sem ambigüidades de uma classe ou situação social. Cuidemos de não julgar a obra de um escritor, de um artista ou de um músico exclusivamente de acôrdo com o ser ele "progressista" ou "reacionário" (as duas coisas podem-se interpenetrar, como Lênin observou na sua análise de Tolstói; e, além disso, a questão da qualidade há de estar presente em *qualquer* julgamento artístico). Mas, a menos que apliquemos a Sociologia à arte, a menos que examinemos as causas sociais da mudança de temas, formas e conteúdos artísticos, jamais conseguiremos evitar o terminarmos em uma terra de especulação abstrata e esteticismo, a léguas da realidade. Uma análise do estilo, por inteligente que seja, por brilhante que seja o seu desvendamento de problemas específicos e pormenores, acabará sempre por fracassar se não reconhecer que o conteúdo — quer dizer, em última instância: o elemento social — é o fator decisivo na formação dos estilos na arte.

Forma e experiência social

Não obstante, seria estupidez concentrarmos toda a nossa atenção no conteúdo e relegarmos a forma à condição de ocorrência secundária. A arte é doação de forma e é só a forma que pode transformar um produto em obra de arte. A forma não é algo acidental, arbitrário ou inessencial (tal como já não o era a forma de cristal). As leis e convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do homem sobre a matéria: nelas a experiência se transmite, se preserva e as realizações são salvaguardadas. Manifestam a ordem necessária à arte e à vida.

Para a compreensão de fenômenos naturais ou sociais, precisamos investigar como chegaram a ocorrer. A forma de um objeto social — um produto do trabalho humano — é diretamente conexa à sua função. O homem primitivo dava uma forma a uma pedra, a um pedaço de pau ou a um osso para fazê-los servir a suas finalidades: em outras palavras, a forma e tentativas de imitação finalmente chegaram a produzir certas formas permanentes que consubstanciavam a totalidade da experiência do passado em um campo particular. Milhares de anos antes do desenvolvimento de uma forma padronizada de pote, os potes eram feitos para um propósito *ad hoc*, com vistas à *função* e sem um domínio da forma. Depois, uma determinada forma particularmente útil foi fixada, como amostra e modelo para uma produção mais racional. *A forma é a experiência social solidificada.*

A forma também é, em certa medida, condicionada pelo material utilizável. Isso não significa, como certos místicos nos procuram fazer crer, que certa forma esteja "latente" em um determinado material. E nem significa que tudo que é material anseie pela perfeição, pela "imaterialização", ou que o desejo do homem de dar forma à matéria consoante os seus propósitos represente uma ânsia metafísica pela forma. Cada material entretanto, tem suas propriedades específicas que lhe permitem assumir uma forma de vários modos possíveis. Assim, as formas das habitações humanas são largamente influenciadas pelo material empregado nelas; dependendo da habitação ser construída à base de madeira, ramos, pedra, argila ou cimento armado, quer dizer, dependendo do material mais prontamente utilizável, ela terá a sua forma parcialmente determinada pelo material. A proporção e a simetria de uma casa (ou de qualquer outro produto do trabalho), pois, não resultam de um anseio estético gratuito pela forma: são determinadas pela estrutura do material, tal como pela experiência e o passado do construtor. Uma casa rústica, improvisada, irregular, tende a durar menos do que outra que segue certas leis de simetria. Assim como a simetria nos cristais é a expressão de um equilíbrio e de uma poupança de energia, do mesmo modo a simetria de uma casa ou de outros objetos feitos pelo homem tem idêntico sentido e também exprime um equilíbrio. O homem primitivo, na realidade, não conhecia as leis teóricas que regem a matéria, mas aprendeu na prática, através da experiência direta, o valor da medida e da ordem. Se atentarmos no fato de que, em outros campos da atividade coletiva, a experiência também confirmava a importância do ritmo e da repetição ordenada, verificaremos que desaparece o elemento místico freqüentemente apontado no respeito que o homem primitivo manifesta pela ordem em geral.

As formas que evoluem a partir do processo coletivo do trabalho — formas que são a experiência social solidificada — tendem a ser extremamente conservadoras. Se estudarmos o desenvolvimento da produção, da construção, etc., veremos que aí se manifesta uma tendência para a preservação das velhas formas, mesmo quando novos materiais são adotados. Às vezes, naturalmente, o novo material é como que violentado pela velha forma. Elementos do estilo primitivo, do estilo das casas construídas com ramos, lama e galhos de madeiras, podem ser reconhecidos nas casas de pedra de uma época posterior. A forma dos instrumentos de pedra ainda persiste nos instrumentos da idade do bronze e do ferro, embora os novos materiais ensejassem formatos mais práticos. Não há nada de surpreendente nessa tendência conservadora da forma: é uma extensão da tendência de todas as coletividades para salvaguardarem a experiência social por elas duramente adquirida, passando-a de uma geração a outra como tesouro herdado. Uma forma alcançada por uma coletividade era considerada coisa sagrada e pesava como uma obrigação: *devia ser assim e não de outro modo*. Alterar semelhantes formas era pecado que podia ter conseqüências perigosas. O sentido conservador da forma contava com a oposição da produção material que, com seu constante enriquecimento de experiência, manifestava a tendência de tornar o trabalho mais fácil e mais eficiente pelo uso de instrumentos mais apropriados e pelo emprego de materiais obtidos no desenvolvimento do trabalho e mais profunda observação da natureza.

Quando falamos da eficiência, da qual a forma é a expressão, não nos referimos apenas àquelas estruturas materiais que hoje sabemos serem eficientes, mas também ao imenso conjunto de coisas mágicas que representaram para o homem primitivo a mais elevada forma de eficiência. Já observamos que o homem, sujeito do trabalho produtivo, ser que modifica a natureza, foi um mágico: na medida em que descobriu a vasta importância da semelhança, do "tornar parecido", da dominação da natureza pelo trabalho, através dos instrumentos e consoante um propósito humano, nessa exata medida tendeu para a superestimação das suas possibilidades imediatas de conquista da natureza e foi levado a tentar obter influência sobre a realidade por meios mágicos. George Thomson nota, em *Ésquilo e Atenas*, que a magia primitiva se baseava na idéia de que a realidade podia ser controlada através da criação de uma ilusão de contrôle. Mas, ao mesmo tempo, já que a magia levava à ação, ela representava a percepção de que o mundo exterior pode, afinal de contas, ser transformado conforme a atitude subjetiva do homem no que se refere a ele. Os caçadores cujas forças foram revitalizadas e organizadas pelos rituais mímicos tornaram-se *de fato* melhores caçadores do que antes.

Discutindo as origens e o desenvolvimento do totemismo, Thomson assinala que o totem animal era, originalmente, o animal de que a tribo se alimentava. Isso se torna óbvio quando se constata que o chefe do clã *Wallaby*, na Austrália, deve comer um pouco de carne do animal totêmico na cerimônia da sua iniciação como chefe, isto é, deve "absorver" o animal. Quando o homem primitivo comia uma planta ou a carne de um animal, experimentava uma recuperação sentida como um influxo de vitalidade. Desconhecendo o processo do metabolismo, supunha que a "força vital" da planta ou do animal estava sendo transmitida para ele e que a sua vida se estava enriquecendo com as duas vidas dos objetos ingeridos. Havia uma "identificação" — que só era possível de explicação para ele em termos mágicos — entre o seu organismo vivo e o dos alimentos. Quando, entretanto, em decorrência do aperfeiçoamento na técnica da caça, o animal que fora o alimento preferido da tribo se tornava excessivamente raro e quase se extinguia, ele passava a ser protegido por um tabu, por um conjunto de normas proibitivas. A horda se dividia em tribos, cada uma das quais com a sua área de caça específica: as reservas alimentares, os animais a serem caçados, eram em certo sentido repartidos. E cada tribo já não tinha permissão para comer um dos animais e uma das plantas que até então constituíam parte de sua alimentação regular, de modo que a nutrição de todas as tribos podia ser, assim, razoavelmente assegurada. Com isso, um determinado animal ou uma determinada planta era transformado em "tabu" para cada tribo e a violação do tabu pela tribo colocava em perigo a vida de toda coletividade, de vez que a existência de seres humanos se identificava, naquelas condições, com a existência de alimentos disponíveis para eles. Na medida em que as forças produtivas se desenvolvem e novas fontes de alimentação foram descobertas, o totem e o tabu perderam a significação econômica original, porém as formas deles estavam tão profundamente enraizadas que subsistiram e até assumiram, em parte, um novo conteúdo: tornaram-se regras mágicas destinadas à proteção da estrutura tradicional da sociedade, defendendo as tribos e a propriedade social delas, bem como regulamentando as relações sexuais.

Essa hipótese é muito boa, se bem que eu, por minha parte, me sinta inclinado a crer que o totem e o tabu tenham tido, desde o início, um significado tanto econômico como sexual. Parece-me ter sido característico da coletividade primitiva o modo de encarar a sexualidade, a comida e o trabalho como um todo indivisível, idêntico à própria vida, uma vida que ainda não se diferenciara pela divisão do trabalho. Incontáveis ritos sugerem que, na mentalidade do homem primitivo, o "metabolismo" como o mundo exterior, o "metabolismo" das relações entre os sexos e o metabolismo físico assegurado pelo trabalho apareciam confundidos em um único processo vital. Em quase todos os ritos de iniciação pelos quais os jovens eram integrados na coletividade — o grande "corpo" coletivo — a experiência sexual era transmitida aos moços juntamente com as principais experiências do trabalho.

Falamos do desenvolvimento do totem e do tabu porque um grande número de formas evoluiu a partir dessas crenças mágicas e porque nelas enxergamos uma das primeiras fontes da arte. Só pela compreensão de que o homem primitivo se identificava largamente com as plantas e animais que comia (quer dizer, com a própria natureza) e só pelo reconhecimento da importância que a forma e a semelhança de forma possuíam para o homem primitivo, é que podemos ter a esperança de entender muitas coisas que, sem isso, nos permaneceriam para sempre incompreensíveis. Os pesquisadores o têm dito, em numerosas ocasiões. Passo a transcrever um trecho do Padre Winthuis, com cujas conclusões em matéria de Antropologia, de resto, não estou absolutamente de acordo.

> Por causa de sua maneira de pensar — uma maneira concreta de se dirigir ao todo, jamais abstrata e jamais fazendo abstração, nunca analisando pormenores ou lhes dando importância — o elemento decisivo para o homem primitivo não é a natureza intrínseca das coisas e sim a exterioridade delas, a forma, aquilo que ele ve por seus olhos. Tudo o que tinha a mesma forma tinha também, para ele, o mesmo significado.

Winthuis subestima, sem dúvida, a força da abstração nos seres humanos trabalhadores, cujo trabalho irresistivelmente os conduz na direção da abstração. Mas está certo no dizer que a forma era de importância decisiva para o homem primitivo.

A gruta encantada

Neste ponto, consideremos uma questão que é freqüentemente proposta, a saber: se a forma dos produtos do trabalho humano representa a experiência social concentrada, como explicar as magníficas pinturas encontradas em cavernas e feitas na Média Idade da Pedra, admiráveis obras de arte que afinal foram produzidas por uma sociedade nada desenvolvida? Podemos considerar a utilidade como a essência da forma de instrumentos, potes ou habitações; porém, quando nos defrontamos com as pinturas da Idade da Pedra encontradas na África, na Escandinávia e no Sul da Europa, não seremos talvez levados a pensar que um misterioso e metafísico poder criador — uma inspiração, intuição ou idéia divina — tenha compelido e capacitado os homens primitivos de então a produzirem semelhantes obras de arte?

Eu gostaria de tomar como exemplo a caverna dos Três Irmãos, descoberta pelo Conde Bégouen, com suas famosas pinturas de animais e com a famosa figura do "feiticeiro" usando máscara de animal. Ninguém pode negar que os búfalos pintados nas paredes dessa gruta escura estão soberbamente desenhados ou que o feiticeiro posto acima deles e disfarçado em alce causa profunda impressão. Porém, lado a lado com essas pinturas baseadas numa observação precisa e profunda dos animais, existem inúmeras outras pinturas feitas na mesma época e muito inferiores, de tal maneira que nem a venerável idade delas ou qualquer desejo nosso de admirar tudo o que é primitivo podem obstar o reconhecimento por nós de que são bastante fracas como realizações pictóricas. É preciso que isso seja dito, porque alguns estudiosos tendem a ver em todas as raças primitivas uma qualidade demoníaca de "gênio": um "gênio" que, segundo eles, o homem civilizado perdeu. Na realidade, contudo, o homem da Média Idade da Pedra produziu algumas obras medíocres, tanto como outras excelentes.

Uma comparação com os desenhos das crianças pode-nos auxiliar. Nestes, também, lado a lado com grosseiros garranchos e borrões ou evidentes impropriedades, vemos, às vezes, uma visão notavelmente aguda das formas e figuras do mundo exterior, uma segurança maravilhosa na pintura de animais e objetos, lembrando a arte pré-histórica. Isso pode ter algo a ver com o frescor do cérebro infantil e com o fato de que cada impressão considerada em si mesma ainda não tenha sido perturbada pela advertência das convenções e complexidades sociais. Uma criança vê apenas uma pequena parte do mundo, mas a vê com grande intensidade. Cuidemos-nos de equívocos, entretanto, em semelhantes comparações e procedamos com cautela, pois o mundo em que viveu o homem pré-histórico é muito diverso do de uma criança civilizada. Mesmo na mais direta e ingênua das formas de apreensão do real, uma criança do século XX é bastante influenciada pela estrutura de uma sociedade complexa. Um animal, por exemplo, significa para uma criança de hoje algo muito diferente do que significava para um caçador da Média Idade da Pedra.

Antes de considerarmos o tipo de experiência que se reflete nas pinturas das cavernas, devemos atentar no fato de que aquelas obras já eram a culminação, o resultado de um longo processo de desenvolvimento artístico. Foram precedidas por obras de arte de uma espécie ainda muito mais primitiva: toscos blocos de argila encobertos por peles de animais, contrafações de animais vivos destinados a evitar a vingança de animais da mesma espécie dos animais mortos. Leo Frobenius, excelente observador (conquanto teórico de mérito discutível), escreveu:

> O Conde Bégouen, junto com N. Casteret, descobriu uma gruta perto de Montespan, na Haute-Garonne. No final de um corredor, encontrou-se em um cômodo no meio do qual havia uma figura de animal feita de argila. Era uma figura executada com rudeza, feita sem que se tivesse dado qualquer atenção aos pormenores, mas mostrava o animal agachado, com as pernas dianteiras esticadas, e chamava particularmente a atenção pelo fato de lhe estar faltando a cabeça. Em seu conjunto, o trabalho era tosco, grosseiro como os bonecos de neve que as crianças fazem no inverno. No entanto, o caráter tosco e grosseiro da execução não explicava a falta da cabeça...

> O conjunto da figura, em seu contorno geral, a conformação especial das pernas e as costas fortes, o dorso elevado e abaulado, sugeriam um urso. E, com efeito, um crânio de urso foi encontrado entre as patas dianteiras.

Frobenius também escreveu, desta vez a propósito da tribo africana dos *Kuluballi*:

> Toda vez que um leão ou um leopardo devora um homem, faz-se uma expedição punitiva e o animal é morto. Prepara-se, então, um lugar especial chamado "Mulikorre Nyama", protegido por uma cerca de espinhos, no centro do qual é colocada a figura em barro de um animal sem cabeça. O leão ou leopardo morto é, então, decapitado e lhe tiram a pele. A pele e a cabeça intactas são colocadas sobre a figura de barro, cobrindo-a. Todos os guerreiros se põem a dançar em torno da cerca de espinhos, no interior da qual se acha a figura do animal, enquanto o verdadeiro corpo da fera é enterrado.

Essas massas de barro sobre as quais eram estendidas as peles dos animais foram, evidentemente, as primeiras obras de artes plásticas na história da humanidade. Tinham muito pouco em comum com aquilo que chamamos de arte, hoje; o único propósito que se manifestava nelas era o de dominação do mundo animal pelo homem, o da aquisição de poder sobre a realidade por meio de uma imagem. Porém, uma vez que o homem começara a reproduzir animais com semelhante objetivo, essa espécie de produção, como qualquer outra, se desenvolveu e passou por um processo de refinamento. Por razões mágicas, era importante obter o máximo de semelhança, o máximo possível de identificação da imagem com o modelo. Tal identificação era, a princípio, conseguida pelo emprego da pele do animal morto; quando, porém, as imagens começaram a ser feitas sem o recurso à pele e à cabeça do animal (talvez no interesse da produção em massa), o máximo de semelhança da figura com o objetivo representado teve nova importância como exigência mágica. Podemos admitir que a pele e a cabeça tenham sido substituídas pelo sangue do animal. Em sua concepção mágica, o homem primitivo aceitava o princípio da *pars pro toto* (a parte pelo todo), admitindo que se obtivesse domínio sobre uma criatura através do controle de uma parte dela

E mais: encarava o sangue como a autêntica substância da vida. Tal convicção é comprovada em muitos fatos, dos quais só precisaremos referir dois. A tribo africana dos caçadores *Kordofans* crê na aquisição de um completo domínio sobre a presa quando o caçador espalha o sangue dos animais mortos, derramando-o de um chifre mágico. Frobenius relata as cerimônias de iniciação em tais tribos:

> Quer no princípio, durante ou no fim do cerimonial, um antílope (ou uma gazela) é morto e seus chifres são quebrados e arrancados. Mais tarde, esses chifres recolherão o sangue do animal caçado. Tanto servem os chifres de búfalo como os de antílope. As pinturas das grutas são feitas com o sangue dos animais mortos.

Não só pela semelhança de forma com o "original" como pelo sangue, as pinturas se "identificam" com os seus modelos. E, ainda mais, se a cabeça atravessada por uma lança pintada na caverna é parecida com o modelo a ponto de suscitar vontade de caçar, então o animal é tido por já virtualmente morto e o sucesso na caça é considerado garantido. Semelhantes cabeças, feridas por lança, podem ser vistas na caverna dos Três Irmãos e podem ser identificadas como pertencentes a búfalos. Como explicar a surpreendente semelhança da imagem com o animal que lhe serviu de modelo?

A semelhança era uma obrigação mágica. O caçador da Idade da Pedra observando a sua presa com a mais rigorosa atenção estava perfeitamente em condições de avaliar o maior ou menor grau de parecença; e quanto mais parecida tanto mais ele acreditava que a imagem teria poder sobre o modelo. Podemos portanto concluir que tal como ocorreu com os instrumentos as imagens tiveram um aperfeiçoamento gradual. O artista que trabalhava nas cavernas não desfrutava uma liberdade absoluta; esperava-se dele que elaborasse as melhores formas, as formas de maior efetividade mágica, isto é, as que tinham o máximo de semelhança com o original. O que chamamos estilo, aliás, nada mais é do que o emprego de formas convencionalmente aceitas. Além disso, o homem da Idade da Pedra não era apenas um bom observador da sua caça; para conseguir êxito, ele também elaborou e aperfeiçoou meios de se identificar com ela. O que chamamos de visão artística não passa de um produto dessa "identificação" prática. O caçador imitava o animal; em suas danças de caça, metia-se na pele do animal e reproduzia cada passo e movimento deste, numa identificação cuja extensão mal podemos imaginar hoje. Por último, convém lembrar que a linha divisória entre o mundo humano e o mundo animal não se achava absolutamente delimitada na mente do homem pré-histórico; por diversas maneiras, o homem pré-histórico ainda fazia parte do mundo animal e só aos poucos ia-se desligando dele. Escrevem os antropólogos Klaatsch e Heilborn:

> A amamentação de filhotes de animais por mulheres é um costume bastante difundido entre os povos primitivos. É como se tais selvagens ainda não tivessem adquirido o senso da dignidade humana e se sentissem animais entre outros animais. ... Assim como as mulheres aborígines australianas dão de mamar a cães (e Jung observa, a propósito, que já houve casos em que o pai matou o filho recém-nascido para que a mulher amamentasse dois cachorrinhos), o mesmo ocorre, freqüentemente, com as mulheres polinésias. Idêntico fenômeno foi verificado por Theodat entre as mulheres indígenas do Canadá. No Havaí, de acordo com Remy, as mães amamentam, além de seus filhos, cães e porcos. Porcos são igualmente aleitados pelas mulheres dos papuas de Nova Mecklenburgh e pelas mulheres dos maoris da Nova Zelândia. E as mulheres de diversas tribos indígenas da América do Sul também amamentam macacos, gambás, veados, etc.

Quando o homem se tornou caçador, um abismo cheio de sangue se cavou de repente entre o mundo humano e o mundo animal: o homem se tornara um assassino de animais, embora seus ancestrais fossem animais e ele ainda visse nos outros animais ancestrais seus. Ele destruíra a unidade da vida e, embora tentasse enganar a si mesmo a respeito da natureza do seu crime, considerando que o animal comido ("assimilado") continuasse a viver no organismo humano, evidentemente se sentia receoso da vingança dos outros animais, seus ancestrais e irmãos. As mulheres amamentavam os animais, os homens matavam-nos: com isso, muitas tribos de caçadores chegaram a crer em uma relação misteriosa unindo suas mulheres às suas presas, o que implicou uma série de contradições e temores.

Tudo isso deve ser tomado em consideração se queremos entender a imensa significação das imagens de animais para o homem do paleolítico e a poderosa pressão exercida sobre os feiticeiros no sentido de fazê-los pretender aumentar o poder que o homem tinha sobre a natureza através da máxima semelhança possível das imagens com os seus respectivos originais. Não se tratava, na pintura paleolítica, de um prazer estético da criação; a coisa era mais profunda e mais séria, mais aterradora do que tal prazer: era matéria de vida ou morte, de subsistência ou extinção, para a coletividade. O feiticeiro, como já dissemos, acha-se representado acima das imagens dos búfalos; está usando uma máscara de animal e encara quem entra com um olhar medonho, assustador. A menos que nos enganem todas as informações de que dispomos, a gruta dos Três Irmãos era um lugar onde se realizavam cerimônias de iniciação, nas quais os jovens membros da tribo eram integrados à coletividade dos adultos. Em tais cerimônias, as experiências da produção (isto é, da caça) e da sexualidade, todas as normas e obrigações desenvolvidas pela comunidade, eram transmitidas cruamente aos moços, acompanhadas de torturas que estes não deveriam esquecer por toda a vida. O objetivo era o de unir os jovens à comunidade imortal da tribo, ao seu Primeiro Ancestral, que passava vivo de uma geração a outra, e que em muitos casos era tido como bissexual. Frobenius descreve uma cerimônia dessas entre os *Mahalbi da* África:

> Os jovens não devem experimentar prazeres sexuais nem participar de caçadas a animais de grande porte antes de serem consagrados. Para as cerimônias que lhes declararão a maturidade, são trazidos a locais onde as danças e o barulho os deixam em estado de exaltação. No auge da excitação, aparece um leopardo (ou uma criatura semelhante ao leopardo) cuja aparência é aterrorizadora. Os moços se sentem mortos de medo. A criatura recém-chegada se lança a eles e os fere, às vezes nos órgãos genitais, para que lhes fiquem marcas que deverão carregar pelo resto da vida. ... Seguem-se dias de orgia. E os moços têm acesso a certos chifres de búfalo submetidos a prévia preparação e que, daí em diante, lhes serão da maior importância como utensílios mágicos para a caça: neles deverá ser vertido a partir de então um pouco do sangue dos animais que vierem a matar, até o fim de seus dias. As mulheres são proibidas de tocar em tais chifres, a

fim de que os animais mortos não se transformem em mulheres belíssimas, capazes de seduzir o caçador e, depois, vingarem-se sangrentamente dele.

Em outras tribos, os jovens são fechados numa caverna das montanhas e obrigados a pintar figuras nas paredes. As pinturas são borrifadas com sangue de um antílope morto. Parece que cada moço, então, tem um dos seus testículos esmagado.

A íntima conexão entre a magia da caça e a magia do sexo aparece em centenas de exemplos semelhantes. A presa e a mulher possuem uma ligação. O primeiro tabu parece ter sido a proibição das relações sexuais durante a menstruação e a gravidez. Uma mulher grávida ou menstruada é tida ao mesmo tempo por suja e sagrada, inspira repugnância e respeito. George Thomson assinala que, em todas as partes do mundo, as mulheres grávidas ou menstruadas costumam pintar o corpo com ocre vermelho a fim de prevenir os homens e aumentar a própria fertilidade. Em diversas cerimônias de casamento, a cabeça da mulher é marcada em vermelho. Na Grécia antiga, as mulheres que tinham acabado de dar à luz eram encaradas como tão sujas quanto alguém que tivesse andado a lidar com sangue ou cadáveres. Nascimento e morte se apresentavam; a mulher sangrando significava morte, a mulher grávida significava vida.

Entre as tribos caçadoras havia um costume segundo o qual, antes dos homens saírem para caçar, as mulheres deviam dançar para eles e criar uma atmosfera de excitação sexual; ao invés de terem relações sexuais com as mulheres, contudo, os caçadores devem-se satisfazer sexualmente, desta vez, na caça, matando animais. Frazer relata que os indígenas de Nutka Sound eram obrigados a se abster de todo intercâmbio sexual durante a semana da grande caça à baleia. Um chefe que falhasse no ataque a uma baleia respondia ante os seus comandados por ter quebrado a regra da castidade. A identificação das mulheres à caça se liga, em parte, aos primórdios da luta entre os sexos, que pode ser considerada a primeira luta de classes da história; em parte, contudo, remonta à velha maneira de ver as coisas como um todo idêntico. Bachofen informa que, quando os caçadores pré-históricos tinham relações com suas mulheres, fincavam um pau numa área exterior próxima à caverna ou cabana onde viviam. O pau fincado era um símbolo fálico. A respeito das danças das tribos negras, escreve Winthuis:

> No sistema de pensamento de cada homem, através do qual ele se identifica com a coletividade, a vara que ele leva na mão não é uma vara como as outras, mas o próprio e vivo *membrum virile;* e o buraco aberto diante dele não é um buraco comum, mas a personificação viva do *membrum muliebre*. Cada homem confirma tal convicção no outro, exibindo-lhe sua excitação sexual.

O ato sexual e a caça de um animal, a mulher sangrando e o animal sangrando, transfundiam-se na imaginação do homem primitivo, aparecendo como elementos idênticos ou semelhantes do mesmo processo vital. Tal clima de sexualidade afetou, sem dúvida, o feiticeiro que pintou os animais encontrados nas paredes das cavernas de iniciação.

As convicções de que falamos levavam à crença, por outro lado, segundo a qual o olhar de um animal moribundo era algo que devia ser evitado e afetava particularmente os órgãos genitais, destruindo a virilidade. Frobenius escreve:

> Apoderar-se de uma parte é obter o controle do todo. E este apoderar-se não precisa assumir a forma do atual segurar com as mãos: pode-se realizar através de um chamado, um grito, e especialmente através de um olhar. O olhar é o mais sinistro. O olhar de um moribundo é altamente temível.

O olho de uma criatura viva, o órgão da luz e do reflexo da realidade, é onde a vida se manifesta com maior intensidade. O olho do homem, enxergando longe, irradia vontade e poder; e o homem manifesta o seu ódio contra outro olhando-o fixamente. Nos olhos de um animal moribundo, o caçador sente a censura da natureza, dirigida ao assassino, ao destruidor da unidade. A unidade natural ainda persiste na mulher, doadora de vida, fonte de alimentação. O animal moribundo e a mulher aparecem como uma coisa só: a vida que se vai reaparece para vingar-se nos órgãos sexuais, que são os próprios órgãos da vida. Semelhante ligação de idéias deve estar presente quando nos esforçamos para compreender a imagem do feiticeiro na *gruta encantada* e para entender a significação do terrível olhar por ele dirigido aos que entram.

Em resumo: a caverna dos Três Irmãos era, a menos que estejamos enganados pelas aparências, um local mágico onde se realizavam ritos de iniciação. Podemos supor que era dever do feiticeiro da tribo e de seus assistentes o zelar pela gruta: eram "artistas" voltados para a produção de imagens mágicas. Era obrigação deles fazer com que as imagens se assemelhassem à realidade; quanto maior a parecença, tanto maior a eficácia atribuída às imagens. Tais artistas trabalhavam à base de formas tradicionais, "modelos" recebidos por herança e já consagrados pela semelhança que haviam atingido. Dispunham, assim, de um "estilo" tradicional e não dependiam de qualquer "intuição" misteriosa.

Um trecho de *The Rise of Humanity* de Herbert Kühn endossa essas conclusões:

> Não há dúvida de que também as pinturas escandinavas eram feitas com propósitos mágicos. Eram produzidas por feiticeiros. Ainda hoje, os feiticeiros *Lapp* fazem pinturas semelhantes, quase no mesmo estilo. No sudoeste do Alasca, numa área conhecida como Coop Inlet, e também nas ilhas do arquipélago Kodiak, Frederika de Laguna encontrou pinturas esquimós muito semelhantes às pinturas escandinavas da última fase. Mostravam homens estilizados, focas, peixes e alces. Ainda havia esquimós vivendo perto do local e eles podiam dizer ao explorador quem tinha pintado as figuras, acrescentando que o pintor era o feiticeiro da tribo. Ela foi adiante e perguntou por que os feiticeiros haviam pintado semelhantes pinturas; disseram-lhe que aquilo fazia parte dos rituais secretos da caça e era um encantamento destinado a atingir os animais. Através das pinturas, o feiticeiro e os caçadores adquiriam poder sobre a caça. ... É evidente que os feiticeiros chegaram a formar "escolas", tal como em tempos primitivos. Às vezes, pode-se reconhecer a mesma mão trabalhando em diferentes lugares.

Os feiticeiros também eram consideravelmente ajudados pelo fato de que a "identificação" deles com o original, dada a fusão coletiva do sujeito e do objeto, fosse extremamente intensa. Uma atmosfera de excitação sexual coletiva aumentava ainda mais essa "identificação"; um estado de êxtase sexual coletivo deve ter precedido o do trabalho já organizado. Finalmente, se lembrarmos que a atenção do caçador primitivo era totalmente concentrada na caça — não nos traços específicos ou individuais de um determinado animal singular, mas nos traços essenciais da espécie cuja caça estava sendo empreendida — se lembrarmos que aquilo que importava para ele era o contorno genérico do animal e não os pormenores acidentais da sua aparência individual, teremos encontrado, segundo me parece, uma explicação adequada para as obras de arte da Idade da Pedra. Estou ciente de que tento, aqui, reconstituir condições e processo cujo conhecimento nos é proporcionado por um material bastante escasso. É perfeitamente possível que eu tenha subestimado fatores importantes ou interpretado fatos erroneamente. Mas o que me esforcei por demonstrar foi que não são necessárias suposições místicas ou metafísicas para a explicação das origens das formas artísticas primitivas (e, por conseguinte, das formas posteriores). Para consegui-lo, foi que dediquei um espaço relativamente extenso ao exame de um único exemplo.

Nostalgia pela "fonte"

As formas artísticas, uma vez estabelecidas, testadas, transmitidas e "sancionadas", no pleno sentido da palavra, possuem um caráter extraordinariamente conservador. Mesmo quando a significação mágica original já foi há muito esquecida, o povo ainda se apega às velhas formas com respeito reverencial: todas as formas — na palavra, na dança, na pintura, etc. — que em um tempo dado tiveram um significado mágico e social determinado são preservadas na arte das sociedades mais desenvolvidas; e só muito gradualmente as leis mágico-sociais se diluem para dar lugar a leis estéticas. Um novo conteúdo social tem sido sempre necessário, em parte para destruir e em parte para modificar as velhas formas e dar origem a novas. Só numa sociedade classista relativamente desenvolvida, como a sociedade ateniense do tempo das guerras greco-pérsicas, foi possível ao indivíduo destacar-se mais poderosamente do coro da antiga coletividade, um coro cujos movimentos na dança eram preestabelecidos, cujos modos de falar e cantar eram magicamente ordenados. O rito sacrifical foi transformado, então, na representação de novos eventos sociais, até que o elemento religioso coletivo se dissolveu completamente no elemento individual, mais livre e mais humano. Sem o conflito entre a personalidade (que se desenvolvia no comércio e na produção de mercadorias) e a classe privilegiada dos proprietários de terra (seculares ou eclesiásticos), as artes visuais jamais teriam ousado desprender-se das formas arcaicas, cujo propósito original era mágico, e jamais teriam ousado chamar a atenção para o homem como indivíduo. O mesmo conflito possibilitou o aparecimento da nova poesia lírica, que introduziu elementos humanos subjetivos no canto mágico, na oração coletiva, na evocação dos mortos ou dos deuses. Novo vinho foi vertido nas velhas taças e levou tempo até que o novo conteúdo encontrasse novas formas de expressão.

As formas artísticas, portanto, são em geral conservadoras e oferecem resistência a qualquer mudança. Certas formas em vigência ainda hoje mostram traços dos vínculos e obrigações da velha coletividade primitiva. Isso não ocorre com a forma "aberta" do romance; e escassamente se verificará com o drama moderno. Porém se dá, de certo modo, nas artes visuais e, em especial, na música e na poesia lírica. A função mágica da arte já desapareceu há muito, e suas formas, depois de numerosas lutas, se adaptaram à nova situação social e às suas exigências. No entanto, o espectro da antiga magia dos tempos pré-históricos ainda freqüenta a poesia e a música modernas.

O retorno deliberado ao arcaico, ao místico, ao "primitivo", em muitas obras e movimentos da arte moderna tem algo a ver com o fenômeno acima referido. O fetichismo não só da mercadoria como de todo o mundo técnico, econômico e social do qual o artista se acha completamente alienado, a infinita especialização, fragmentação e atomização do derradeiro mundo burguês, tudo isso cria uma nostalgia pela "fonte", uma saudade da "origem", um anseio pela unidade original que era completa em si mesma. A repulsa do artista por tudo que é fácil e vem mastigado leva-o à austeridade e ao rigor, a um arcaísmo que se recusa a lisonjear os sentidos. A sensualidade da arte dos impressionistas, a dissolução sensorial do mundo em luz, cores e atmosfera, foi seguida por um movimento contrário de negação da superfície brilhante, por um movimento que visava apreender a estrutura das coisas, captando as coisas no que tinham de permanente e não no que tinham de passageiro e momentâneo. A concentração formal tornou-se o alvo desse movimento: a obra do artista ou do romancista procurou alcançar "diretamente" o público, tal como já o faziam a música e a poesia, não tanto através do tema como através da forma.

Muitos fatores se combinaram, assim, para dar impulso a essa "saudade" romântica da "fonte". Há, na moderna poesia lírica, duas tendências opostas. Uma delas procura a construção do poema por critérios conscientes e libertos de qualquer "magia". A outra representa o desejo de retornar à "fonte", despojando-se do significado convencional das palavras e combinações de palavras, restaurando nas palavras o frescor da juventude e uma significação mágica há muito esquecida. Aragon expressa isto em um dos seus melhores poemas:

Je dis avec les mots des choses machinales
Plus machinalement que la neige neigeant
Mots démonetisés qu'on lit dans le journal
Et je parle avec eux le langage des gens

Soudain c'est comme un sou tombant sur le bitume
Qui fait nous retourner au milieu de nos pas
Inconscient écho d'un malheur que nous tûmes
Un mot chu par hasard, un mot qui ne va pas...

Que je dise d'oiseaux et de métamorphoses
Du mois d'août qui se fane au fond des mélilots
Que je dise du vent, que je dise des roses
Ma musique se brise et se mue en sanglots

(Digo com palavras coisas maquinais / Mais maquinalmente do que a neve caindo / Palavras-moedas-gastas que se lêem nos jornais / Com as quais eu falo a linguagem do povo. /// De repente, como um níquel tombando na rua / Que nos faz voltar em meio à caminhada, / Eco inconsciente de uma desgraça que silenciamos, / Uma palavra que cai por acaso, uma palavra que não passa... /// E, que eu fale de pássaros ou de metamorfoses, / De agosto que se fana entre malvas-da-china, / Que eu fale do vento ou que eu diga das rosas, / Minha música se quebra e se transforma em soluços).

O poeta sente repugnância pela palavra que passa de mão em mão qual uma moeda de cobre e, de repente, ouve tinir no chão um metal puro (não mais a moeda cunhada), um som cuja ressonância provoca associações há muito enterradas e perdidas na escória da linguagem cotidiana. No poema, a palavra não tem apenas a sua significação objetiva como também uma significação mais profunda e, em certo sentido, mágica. A emoção do homem primitivo que recriava um objeto e adquiria poder sobre ele nomeando-o subsiste, implícita, na poesia. Muitas palavras, num poema, aparecem como brotadas diretamente da "fonte" e produzem um efeito semelhante ao que produziriam se estivessem sendo ditas pela primeira vez, aqui e agora, neste contexto particular e com este determinado significado. Elas — as palavras — se apresentam como que limpas, jovens, como se um pedaço de uma realidade oculta somente agora tivesse chegado a se cristalizar nelas. Existem pessoas sensatas, ocupadas com coisas práticas e úteis, que consideram a poesia lírica uma criancice, pelo fato dela não se limitar a raciocínios lógicos, pelo fato dela participar da magia, jogar com as palavras, falar uma linguagem remota, distante da linguagem "objetiva" do nosso tempo. Persiste em muita gente a suspeita de que a linguagem do poeta não é uma linguagem "normal", não é uma linguagem igual àquela que as pessoas usam para a comunicação cotidiana comum entre elas. Tal suspeita é inteiramente justificada. Todo poeta experimenta o desejo de criar uma linguagem completamente nova, capaz de expressão direta, ou o desejo de retornar à "fonte", ao ventre de uma antiga linguagem cheia de viço e de força mágica. Muitos poetas líricos trouxeram palavras novas, jamais ouvidas antes, para a linguagem; outros redescobriram palavras esquecidas ou restauraram o frescor e o sentido original a palavras gastas pelo uso comum. As tentativas de diversos poetas modernos de absorver em seus poemas palavras de gíria e termos técnicos acham-se intimamente ligadas a esse desejo de que falamos.

sua terra natal (Ausburgo), o alemão da Bíblia de Lutero e construções de baladas populares na sua linguagem poética, além de outras fontes.

Expressar a experiência subjetiva em uma linguagem tão subjetiva que todas as convenções sejam destruídas e toda comunicação com outrem se torne impossível é coisa que contraria a própria função da poesia. Mesmo a virtualmente inexprimível experiência de um homem é uma experiência humana e, por conseguinte, ainda que no seu máximo grau de subjetividade, é uma experiência social. (E, sem dúvida, o extremo isolamento típico dos artistas contemporâneos é uma experiência comum a diversas pessoas). O poeta é o descobridor da experiência; através dele, outros aprendem a reconhecê-la como experiências também deles e, por meio da expressão que ela afinal encontrou, chegam a assimilá-la. A descoberta da solidão nas metrópoles modernas pela poesia de Baudelaire não só "trouxe um novo estremecimento ao mundo" como também feriu uma corda que ressonou em milhões de consciências predispostas a ouvi-la. Para produzir semelhante ressonância, o poeta fez uso dos meios lingüísticos existentes, porém empregou-os de modo a conferir a cada palavra um novo significado. O novo significado provinha da dialética da interação das palavras no interior do poema e do fato de que cada palavra comunicasse além do seu conteúdo específico um conteúdo assumido no contexto. Num poema, cada palavra — como um átomo em um cristal — possui o seu lugar apropriado: é isso que faz a forma e a estrutura do poema. Uma pequena alteração aparentemente sem importância na posição de algumas palavras pode tornar o poema ineficaz, pode destruir-lhe a forma e a estrutura, pode transformar o corpo cristalizado em massa amorfa, diluída.

Mundo e linguagem da poesia

Na época do classicismo, um poema era um veículo para expressar um pensamento ou uma emoção da maneira mais elegante e digna de admiração. A poesia era uma espécie de armazém ou alfaiataria da linguagem, vendendo roupas sob medida para qualquer sentimento ou idéia dados. Consideremos a graça confiante de Alexander Pope:

But where's the man, who counsel can bestow,
Still pleas'd to teach, and yet not proud to know?...
Blest with a taste exacte, yet unconfin'd;
A knowledge both of books and human kind;
Gen'rous converse, a soul exempt from pride;
And love to praise, with reason on his side?

(Mas onde está o homem que pode dar conselhos / Que gosta de ensinar, mas sem orgulho de saber? / Gosto seguro, mas sem limitações, / Conhecimento ao mesmo tempo dos livros e dos homens, / Conversa generosa e alma sem vaidade, / Onde o que gosta de elogiar e está sempre com razão?)

Ou a sucinta retórica do hino à manhã de Racine:

Chantons l'Auteur de la lumière,
Jusqu'au jour où son ordre a marqué nostre fin:
Et qu'en le bénissant nostre aurore dernière
Se perde en un midy sans soir et sans matin...

(Cantemos o Autor da luz / Até o dia em que a sua ordem marque o nosso fim: / E que a nossa última aurora, a bendizê-lo, / Se perca num meio-dia sem noite e sem manhã...)

Então, subitamente, em meio à cena clássica, apareceu a balada popular, sombria e impertinente. Era uma espécie de Dia do Juízo Final em versão camponesa e forma lírica, cuja origem se encontraria nos expropriados pela primitiva acumulação de capital. Em 1765, o Bispo Percy compilou a primeira coleção dessas baladas. Já antes, Gray e Macpherson evocavam, a propósito delas, as velhas canções dos bardos. Gray admirava a precisão e a clareza da retórica de que Pope era mestre, porém, ao mesmo tempo, achava que o desenvolvimento unilateral da inteligência e da faculdade crítica, a ausência de impaciência e o exagerado refinamento da sua época eram os primeiros sinais de decadência da "gloriosa arte que se ergue a partir da imaginação". Gray falou de um "elísio gótico", de um "entusiasmo mágico, selvagem", de uma "fantasia bárbara", de uma "contundente e profunda harmonia entre as palavras e os ritmos", tudo isso brotando de imaginações que se sentiam "em casa nas colinas frias e expostas ao vento da Escócia, há algumas centenas de anos", tudo isso esperando ser revivido.

As aldeias invadiram as cidades, não só na forma de infelizes camponeses deslocados, expulsos das terras onde trabalhavam e reduzidos à condição de "gentalha", como também na forma de baladas e canções fantásticas, impregnadas de sombria superstição e refletindo crua ignorância. Quando Rétif de la Bretonne, filho de um camponês, autor do romance *Monsieur Nicolas* (sobre o qual Wilhelm von Humboldt disse tratar-se do "livro mais verdadeiro que já existiu"), chegou a Paris, trouxe consigo não só um desafio plebeu às classes dirigentes como igualmente a robusta sensualidade, a superstição, o misticismo e a torva irritação dos seus conterrâneos. Goya, outro filho de camponês, levava em sua bagagem um saco cheio de feiticeiras e demônios e, de repente, o esvaziou com ódio sôbre as cabeças das duquesas e aristocratas que o lisonjeavam.

A revolta romântica contra o domínio da aristocracia e da Igreja se estendeu à própria linguagem. O ritmo da rebelião se impunha, sob a evocação dos passeios das bruxas, dos casamentos demoníacos e dos sinos dos campanários soando à meia-noite. A defesa da superstição contra o iluminismo mascarava um desafio à nobreza culta. Velhas tumbas foram violentamente abertas no início dessa nova era. A balada *Lenore* de Gottfried August Bürger combina todos os elementos do sangue, do luar e da atmosfera do cemitério:

Die Flügel flogen klirrend auf
Und uber Gräber ging der Lauf,
Es bleichten Leichensteine
Rund um im Mondenscheine...

(As asas se abriram com estrépito / E sobre os túmulos voaram, competindo, / As sepulturas empalideceram / Em volta, sob a claridade da lua).

Em uma "efusão sentimental" a respeito da poesia popular, Bürger pediu que a "imaginação e sensibilidade" do povo fossem exploradas, a fim de que "a vara de condão da epopéia natural" viesse a transformar tudo em "tumulto e confusão". A natureza — disse ele — "reserva a esfera da fantasia e da sensibilidade para a poesia e a do raciocínio e da inteligência para uma senhora muito diferente: a arte de fazer versos". A linguagem destruiu as leis do classicismo e se voltou para o inconsciente e o incivilizado, com o fito de satisfazer a novas e difíceis exigências. Já não havia mais pensamentos vestidos de versos; já não se admiravam mais como qualidades básicas da poesia a elegância e a inteligência: imagens se seguiam a imagens numa seqüência de sonho, irracional, vestiginosa. O "tumulto e confusão" da imaginação rompera com as regras do classicismo. A poesia lírica empunhava a "vara de condão" do romantismo e não mais a perderia.

Nenhum poeta daquela época correspondeu mais plenamente à nova poesia nascente do que o jovem Goethe, quando ele, como estudante em Estrasburgo, encontrou pela primeira vez a arte gótica e as canções populares. Em um dos seus primeiros poemas, as imagens espocam, exuberantemente, ao ritmo de uma cavalgada a trote:

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh' gedacht;
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stand im Nebelkleid die Eiche
Ein aufgetürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah...

(Meu coração batia; rápido ao cavalo! / Isso se fez quase que antes de ter sido pensado; / A tarde já estava ninando a terra / E a noite já estava aderindo às montanhas. / Já o carvalho, grande torre, / Vestia-se de névoa / E, do meio das árvores, a escuridão / espreitava com cem olhos).

O "Eu" do poeta se fundia à natureza em associações oníricas, num panteísmo poético. A natureza era sentida como instinto dotado de vida demoníaca, instinto cuja voz reverberava em linguagem poética. Esta nova unidade do homem com a natureza se expressava em uma nova unidade de sentimento e linguagem, unidade màgicamente fixada por Wordsworth:

As a huge stone is sometimes seen to lie
Crouched on the bald top of an eminence,
Wonder to all who do the same espy,
By what means it could thither come, and whence,
So that it seems a thing endued with senses
Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf
Of rock and sand reposes, there to sun itself;
Such seemed this man, not all alive or dead,
Nor all asleep — in his extreme old age...

(Assim como uma imensa pedra que às vezes vemos encolhida no topo nu de uma montanha ... semelhante a uma coisa dotada de sensibilidade, qual um animal marinho ... aquecido ao sol; assim parecia este homem, nem completamente vivo nem completamente morto ou de todo adormecido, em sua extrema velhice).

A unidade com a natureza era freqüentemente identificada com a união erótica, *union mystica,* quer dizer, a união do homem das cidades, não mais capaz do sentimento religioso ingênuo, com um ser fascinante porém ao mesmo tempo aterrador. O abandonar-se à "paixão pura" — que Stendhal considerava o traço essencial da época romântica — encontrava, assim, expressão num sentimento de unidade com a natureza, na sexualidade e no "Eu" solitário do poeta. A linguagem da paixão — uma linguagem muito movimentada, nervosa, comumente violenta — e não a linguagem da contemplação serena, era a que convinha à nova era burguesa, individualista.

A natureza vista como vampiro, perigosa, mas sedutora, nas baladas de Goethe "O Olmeiro-Rei" e "O Pescador"; os sonhos de morte voluptuosa dos românticos alemães, como Novalis e Kleist; as imagens e associações surpreendentes da poesia de Blake — todos estes elementos se combinaram na magia de Keats em *La Belle Dame Sans Merci.* Após a queda do classicismo, a poesia tornou-se uma síntese de nostalgia pela "fonte", anseio por uma "pura" intuição dos grandes bardos, extremo subjetivismo, egoísmo e refinamento de linguagem, uma síntese que visava conseguir perfeita harmonia entre o tema e a técnica de um poema. O poema de Keats é um exemplo perfeito dessa síntese. Na balada popular, era o tema que importava; no poema de Keats, o tema é apenas um símbolo para a experiência subjetiva, é apenas a motivação para o sentimento do poeta romântico de estar sendo consumido, devorado por seu destino.

O what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering;
The sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing.

O what can ail thee, knight-at-arms,
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full
And the harvest's done...

Estas duas estrofes, ambas começando por um grito de angústia e depois se tranqüilizando, como se o poeta já não tivesse fôlego para se lamentar, antecipam o final da balada. No início apaixonado da primeira estrofe, os últimos esforços desesperados de um homem condenado expressam-se em versos que começam a tropeçar, gaguejam, perdem-se em "*loitering*" (vagando, vadiando) e no "*withered sedge*" (junco fanado) e chegam finalmente à medonha, mortal, desesperançada conclusão de três palavras curtas que, quebrando o ritmo, parecem três blocos de gelo empilhados uns sobre os outros: "...*no birds sing*" (nenhum pássaro canta). De novo, então, ergue-se o grito veemente, na segunda estrofe: *what can ail thee, knight-at-arms*" (Oh, que te pode afligir, cavaleiro-em-armas), "*so haggard and so woe-begone?*" (tão bravo e tão abatido?). Mas, uma vez mais, o grito é estrangulado pelo passado, pelo frio, pela palidez, pela inevitabilidade da ruína que lhe está destinada e pela seca melancolia de "... *the harvest's done*" (a colheita está feita).

Em seguida, começa a evocação mágica. De início, apenas vagos fragmentos, pormenores desconexos: um lírio no teu semblante, a rosa murcha das faces, associações oníricas confusas com o junco fanado ("*withered sedge*"). Súbito, uma nova corda é ferida: a subjetividade torturada em face do nada cede à narrativa aparentemente objetiva de uma balada épica popular. Contudo, versos melodiosos, ligeiros, fluidos, como "*Her hair was long, her foot was light*" (seus cabelos eram longos, seus pés eram leves), são interrompidos pelo áspero e amedrontador "*And her eyes were wild*" (e seus olhos eram selvagens), verso que vincula o poema ao início, quebra o repouso do vôo na correnteza e antecipa o desastre. Os olhos selvagens e tristes da *Belle Dame Sans Merci* aparecem por trás da aparência gentil dos prados floridos, por trás do mel silvestre e da doçura do orvalho.

A atitude romântica no que se refere à natureza era cotraditória. Depois das decepções da revolução política e da revolução industrial, o aspecto destrutivo, devorador, vampiresco, da natureza (Venus demoníaca, Diana a caçadora em busca de sangue) acabou por predominar, em conseqüência da desilusão dos românticos com a sociedade. *Le Belle Dame Sans Merci* fita o poeta com olhos de Medusa: seus lábios são os lábios da morte, prontos para arrebentar no sangue a vida das suas vítimas. E, no entanto, Shelley escreveu sobre a cabeça da Medusa o seguinte:

> *Its horror and its beauty are divine.*
> *Upon its lips and eyelids seems to lie*
> *Loveliness like a shadow, from which shine,*
> *Fiery and lurid, struggling underneath,*
> *The agonies of anguish and of death...*

(Seu horror e sua beleza são divinos. / Em seus lábios e pálpebras parece estar / A amabilidade, qual uma sombra; e nela brilham, / Cálidas e soturnas, em conflito subterrâneo, / As agonias da angústia e da morte...).

Há um sentimento semelhante em *Epipsychidion,* a quintessência das canções do amor romântico:

> *Thou Moon beyond the clouds! Thou living Form*
> *Among the Dead! Thou Star above the Storm!*
> *Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!*

(Tu, Lua acima das nuvens! Tu, Forma viva / Entre os mortos! Tu, Estrela sobre a Tempestade! / Tu, Maravilha, tu, Beleza, e tu, Terror!).

A própria natureza se confunde com essa amante sonhada, com essa Helena evocada através de magia negra. Rousseau situou imagens dela no meio da natureza. O Fausto de Goethe buscou o fantasma de Helena no interior da Terra, chamou por ela. E Heine ouviu a resposta espectral:

Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberwillen,
Belebtest mich mit Wollustglut —
Jetzt kannst du gie Glut nicht stillen.

Press deinen Mund auf meinen Mund,
Der Menschen Odem its göttlich!
Ich trinke deine Seele aus,
Die Toten sind unersättlich.

(Conjuraste-me do túmulo / Por tua vontade mágica, / Reanimaste-me com a chama do teu desejo; / Agora, não podes mais apagar o lume do desejo. /// Pressiona com teus lábios os meus lábios; / O hálito dos seres humanos é divino! / Vou exaurir a tua alma: / Os mortos são insaciáveis).

Um sonho dentro de um sonho precede o fatal despertar na balada de Keats:

And there she lulled me asleep,
And there I dream'd — Ah! Woe betide,
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side...

(E lá, ela me embalou, / E lá, eu sonhei — Ah, desgraçado de mim! / O último sonho que tive / Na encosta fria da montanha...).

O grito contundente e doloroso — *"Ah! Woe betide"* — estilhaça o espelho de onde se erguera a mulher do sonho. Fantasmas que até então haviam permanecido ocultos saem da treva. Por eles, o poeta que sonha fica sabendo que não passa de um no meio de muitos, fica sabendo que se inclui numa galeria de amantes da sensual anfitriã, que se filia à linguagem ilustre que inclui Geoffroy Rudel, Tannhäuser, Tristão, Lancelot e Henrique II:

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all:
They cried — "La Belle Dame Sans Merci
Thee hath in thrall!"

(Vi pálidos reis e também príncipes, / Pálidos guerreiros, todos com a palidez da morte: / Eles gritaram — "A *Belle Dame Sans Merci* / te tornou escravo dela!").

Só numa língua tão basicamente apropriada à poesia, como é o inglês, poderíamos encontrar um verso tão rico de significação poética. O terror lírico, a límpida intensidade de *"La Belle Dame Sans Merci thee hath in thrall!"* são insuperáveis. Depois, vem o despertar. O final do poema nos reporta ao seu princípio. Eis-nos outra vez com aquela realidade subjetiva, para a qual os eventos objetivos que se narraram não eram senão as páginas de um livro de gravuras, transformadas em drama. Na *Vida de Henri Brulard,* Stendhal repete meia dúzia de vezes que memória é como um painel despedaçado — um braço aqui, uma cabeça acolá, outro fragmento mais adiante — de modo que o escritor não descreve *coisas* e sim, apenas, o efeito delas sobre ele, numa seqüência de imagens brilhantes cuja conexão se perdeu nas trevas. Semelhante associação de imagens e de sons, semelhante absorção do objetivo pelo subjetivo, de fato, constituem o método da poesia romântica. Até o século XX, nenhum método lírico conseguiu desenvolver-se como antítese consciente do método romântico.

O grande poema de Baudelaire *Le Voyage* obedece ao mesmo princípio romântico de associações de imagens. Na balada de Keats, a *Belle Dame* se forma a partir de um "lírio ... com úmida augústia e orvalho febril" e a partir de uma "rosa que se fana". Em Baudelaire, o mundo todo é evocado através de uma colcha de retalhos de mapas e selos. Há uma substancial diferença entre a proximidade das canções populares em Keats e a retórica antitética de Baudelaire, entre a espontaneidade inglesa e a lógica francesa. O classicismo na França foi muito mais poderoso do que na Inglaterra: na França não existiam obstinados inconformistas estabelecendo limites para o absolutismo acadêmico, como não existiam nobres no campo capazes de estabelecer limites para o absolutismo da corte citadina; na França, não havia aproximação entre natureza e poesia, respeitavam-se as sebes, as cercas geométricas da forma. Comparado com o inglês ou com o alemão, o francês era quase uma língua morta, sem capacidade de mudança e fantasia. O romantismo, na França, não foi introduzido pelo frescor de um Wordsworth e sim pela grandiloqüência de um Chateaubriand. Defendendo-se dessa pomposidade, Stendhal disciplina o seu estilo lendo o Código Civil. E Baudelaire, discípulo de Victor Hugo, precisou lutar tenazmente para se libertar da grandiloqüência, do verbalismo de seu mestre.

Mais: o poema de Keats tem raízes nas antigas baladas dos bardos, em seus refrãos mágicos, ao passo que o de Baudelaire é como um discurso pronunciado no *forum* ante uma audiência invisível. A correspondência que existe entre a primeira e a última estrofe na balada de Keats é a de um refrão em uma canção popular; a ligação existente entre a primeira estrofe e as duas últimas do poema de Baudelaire evoca a ligação existente entre o preâmbulo e a peroração de um discurso. O "Ah!" do início do verso de Keats é um grito que brota espontâneamente do coração; o "Ah!" do terceiro verso do poema de Baudelaire é uma transição retórica da descrição concreta à generalização antitética:

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

(Ah! Como o mundo é grande à claridade das lâmpadas! / E como êle é pequeno aos olhos da recordação!).

O poema de Baudelaire não rompe com a tradição de Ronsard ou Hugo: o *pathos* clássico é levado a se superar a si mesmo, na medida em que o novo tema o exige. E tal superação, conseguida com extraordinária habilidade artística, tal alternância de austeridade e ação de choque, de contenção e violência, foi o "novo tremor" que convulsionou a linguagem da poesia lírica francesa. Um dos traços principais do romantismo foi a superação da estrutura disciplinada da linguagem clássica e a introdução de novas maneiras de combinar palavras e grupos de palavras, obtendo efeitos surpreendentes. Contudo, em termos puramente de linguagem, só com Rimbaud é que a poesia francesa viria a alcançar a selvagem originalidade já atingida por Blake na Inglaterra e por Hölderlin ou Kleist na Alemanha no princípio do século XIX.

A segunda estrofe de *Le Voyage* é construída com tal austeridade e clareza que poderia passar por ser de algum autor clássico; no entanto, dentro dessa construção, que rebelião da subjetividade, que tumulto de antíteses, que triunfo do ritmo sobre a métrica!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le couer gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers...

(Uma manhã, nós partimos, com o cérebro em chamas, / O coração cheio de ressentimentos e amargos desejos, / E fomos, oscilando ao ritmo das ondas, / Embalando o nosso infinito sobre a finitude dos mares...).

O último verso, como um arco-íris sobre os oceanos, aponta para os versos finais, indica a direção da grande elegia das ânsias e do desencanto, a partida para o desconhecido e o retorno a um mundo que nunca muda, a um mundo no qual o tédio devora toda as paixões e no qual a morte se vislumbra como a única esperança. A ânsia de infinito — a maior das ânsias do romantismo — permanece insatisfeita; e o mundo finito é condenado como *une oasis d'horreur dans un désert d'ennui* (um oásis de horror num deserto de aborrecimento). *Le Voyage* parece uma síntese lírica de todo o romantismo, do *Fausto* de Goethe e do *Childe Harold* de Byron aos voluptuosos sonhos de morte de Novalis, Kleist, Gérard de Nerval, Coleridge e Shelley. Mas o desejo de morrer assume, em Baudelaire, um tom novo de negligente desafio. Já não é o passivo retorno ao ventre materno, como nos *Hinos à Noite* de Novalis:

Hinüber wall' ich
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten
So bin ich los
Und liege trunken
Der Lieb' im Schoss...
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut...

(Vaguei pelo outro lado / E um dia cada dor / Será um aguilhão / Para a volúpia. / Mais um momento só / Para que eu seja livre / E possa jazer bêbado / No regaço do amor... / Sinto a rejuvenescedora / Maré da morte...).

O anseio pelo nada, uma das características do romantismo da morte e da embriaguez, foi transformado por Baudelaire em um anseio por algo novo: não mais a paz eterna e sim um desassossego inextinguível. E a obra deste poeta "decadente" se fez penetrar por uma alegria (algo demoníaca) de inventar, descobrir, conquistar novos horizontes e novas realidades. A morte assume a figura do "velho capitão": porém esse Assuero dos mares, esse antigo e fantástico marujo, já não representa a redenção, sendo, ao contrário, um símbolo da partida para o desconhecido. O velho capitão, aguardado com tamanha impaciência (sente-se a atmosfera de cais, os barcos, os marinheiros, os mastros e, de repente, a quietude e a distância azul de onde se vem aproximando o ancião), é saudado à sua chegada como um amigo bem-vindo:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!

(Ó Morte, velho capitão, está na hora! Recolhamos a âncora! / Esta terra nos aborrece, ó Morte! Partamos!)

Raramente o desejo de sair do aqui-e-agora, de fugir à indizível vacuidade do presente, terá sido expresso de maneira tão feliz. A morte parece hesitar, não é a sedutora de tantas obras românticas: é o poeta quem, ávido de partir, a procura e está ansioso por ela:

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!

(Se o céu e o mar estão negros como tinta / Nossos corações, que tu conheces, estão radiantes! / Lança-nos o teu veneno, para que êle nos reconforte!)

Segue-se, então, o clímax da argumentação, com o "Eu" romântico — o cérebro sem medo que se sente indestrutível, mais poderoso do que o universo exterior — antecipando a imortalidade precisamente porque é insaciável, porque é mais ardente do que o próprio coração:

> *Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,*
> *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*
> *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!*

(Este fogo nos queima tanto o cérebro que nós queremos / Mergulhar até o fundo do abismo — Inferno ou Céu, não importa! / — Até o fundo do desconhecido, para encontrar o novo!)

Muitos poemas de poetas românticos terminam com uma cadência melodiosa e imbuídos de um espírito de resignação. É o que ocorre, por exemplo, com *Dejection* de Coleridge ou com *Orplid* de Mörike. Porém, em Baudelaire, o fazer do último verso um clímax que se quebra é mais do que mera retórica. Poucos versos na literatura mundial igualarão a veemência deste *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!* O *nouveau* emerge do abismo do desconhecido como uma rocha imensa e firme, como uma coluna preenchendo o vazio e suportando o firmamento ao nascer do sol. A "paixão pura" do romantismo, que não reconhece lei ou moralidade alguma (*Enfer ou Ciel, qu'importe?*), fala através desses versos.

A situação de Baudelaire, oscilando entre a paixão e o enfado, entre a aventura e a depressão, reflete a própria contradição da época burguesa. Podemos ler no *Manifesto Comunista*:

> A subversão contínua da produção, o abalo constante de todo o sistema social, a agitação permanente e a falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com o seu cortejo de concepções e idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se ossificarem. Tudo o que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado...

...."*Enfer ou Ciel, qu'importe?*": a viagem para o novo começou e a morte pode ser o capitão.

No conteúdo, na forma e na linguagem, *Le Voyage* é o poema de um momento crucial na transformação da sociedade.

Um sopro de decadência atravessa o mundo burguês. A vacuidade se afirma através da riqueza; o tédio, através da paixão. Que fazer? Ficar no mesmo lugar ou partir para o desconhecido? Permanecer no posto ou perder-se? Baudelaire, romântico, chama pela morte. Baudelaire, rebelde, ordena a vitória do novo sobre o nada. Por meio do tema, da forma e da linguagem da sua poesia, Baudelaire reage subjetivamente ante a situação com que se defrontava.

A música

O problema da forma e do conteúdo na música — a mais abstrata e a mais eminentemente formal de todas as artes — apresenta muitas dificuldades. O conteúdo da música se transmite de modos tão diversos e a linha divisória entre conteúdo e forma na música é tão apagada que foi sempre a música a esfera onde foi mais forte a resistência contra a interpretação sociológica. O derradeiro mundo burguês tem uma profunda repugnância por qualquer aplicação da Sociologia às artes: no que concerne à música, todavia, a repugnância é alicerçada por aquilo que se acredita serem poderosos argumentos.

Reporto-me às observações de Igor Stravinsky sobre Beethoven, que são típicas:

> É o instrumento que o inspira e determina o modo de ser do seu pensamento musical. ... Será realmente à música de Beethoven que se referem numerosos trabalhos de filósofos, moralistas e até de sociólogos? Como é irrelevante a questão de se a Terceira Sinfonia foi criada sob a inspiração do Imperador Napoleão! Só a música é que importa. ... Os homens de letras monopolizaram Beethoven com suas explicações. Esse monopólio precisa ser rompido. Beethoven não pertence a eles e sim àqueles que se limitam a ouvir na música ... música. ... Em suas composições para piano, o ponto de partida de Beethoven é o piano; em suas sinfonias, aberturas, peças de música de câmara, o ponto de partida é o elenco instrumental. ... Não creio que me engane quando digo que as criações monumentais a que ele deve sua fama são a conseqüência lógica do modo dele explorar o *som* dos instrumentos.

Sendo um mero "homem de letras", naturalmente não me deveria dispor a explicar Beethoven. Stravinsky está com toda a razão quando afirma que as obras de Beethoven não devem ser examinadas de um ponto de vista puramente sociológico e devem ser entendidas *como música*. Mas o que é a música? Será apenas um sistema de sons, ou será algo mais do que isso? O ponto de partida de Beethoven foi o instrumento musical e não a Revolução Francesa: que curiosa antítese! Um músico, então, só conhece pianos e nada pode saber de revoluções? Uma das coisas exclui a outra? Seria estupidez explicar a música de Beethoven à base da sua simpatia pelos jacobinos; afinal, ele poderia ter sido um bom jacobino e um músico pífio. Mas ainda é mais absurdo sustentar que a música beethoveniana teve a sua fonte exclusivamente no seu conhecimento dos instrumentos musicais e não, de modo algum, nos acontecimentos e idéias da sua época.

A afirmação de que a música consiste apenas em sons dispostos conforme uma grande variedade de combinações (quer dizer, a afirmação de que a música é uma arte abstrata e formal) passa por ser absolutamente verdadeira. Mas a música não será algo mais do que isso? Será que a música é desprovida de conteúdo por ser não-objetiva? Hegel dá uma significativa resposta a esta pergunta, na sua *Estética*. Ei-la:

> Essa idealidade de conteúdo e modo de expressão, no sentido de despojamento de qualquer objeto exterior, define o aspecto puramente *formal* da música. Ela possui, sem dúvida, um conteúdo, porém não um conteúdo do tipo daquele a que nos referimos quando tratamos das artes plásticas ou da poesia. O que lhe falta é exatamente essa configuração de algo objetivamente outro-que-não-ele, quer nos refiramos com isso a fenômenos exteriores, quer nos refiramos à objetividade de idéias ou imagens intelectuais.

E, mais adiante, Hegel acrescenta:

> Somente quando aquilo que possui importância espiritual está adequadamente expresso por meio dos tons sensoriais e por meio da variada combinação deles é que a música alcança de todo a sua posição como uma verdadeira arte; e isso independentemente do fato de seu conteúdo ter recebido uma definição independente dela e mais direta por meio de palavras ou ter sido realizado emotivamente, com recurso exclusivo aos sons musicais, às suas relações harmônicas e animação melódica.

As modificações contínuas nas formas e modos de expressão musicais ao longo dos séculos, o desenvolvimento da música através da história não podem ser explicados unicamente pelo aparecimento de novos instrumentos e pelo incremento da habilidade técnica dos músicos. A menos que levemos em conta as transformações históricas gerais, ver-nos-emos em face de fenômenos inexplicáveis. (Mesmo o emprego ou a rejeição de certos instrumentos musicais se liga, em parte, a circunstâncias sociais e a considerações "ideológicas". Exemplo: a recusa de Esparta em admitir a lira ateniense, mais rica de cordas. Outro exemplo: a rejeição dos instrumentos de percussão orientais pela cristandade alexandrina, que nos séculos III e IV só admitia o uso dos instrumentos de corda clássicos.) Beethoven certamente "explorou o som dos instrumentos" a fim de conseguir alcançar determinados efeitos musicais. Com que propósito, porém? É da natureza da música, diz Hegel, o "colocar o espírito. . . em sons dispostos de determinados modos e em determinadas relações, elevando a expressão a um elemento unicamente feito pela arte e para a arte". Esse elemento "elevado" em sons organizados — quer dizer, o "conteúdo" da música — é a experiência que o compositor quer transmitir: e a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras. É preciso não simplificarmos, esquemática e aprioristicamente, essa influência do ambiente histórico sobre o compositor e sua obra; ao contrário, devemos procurar descobrir, muito conscienciosamente e sem pedantismos, os diversos modos segundo os quais o conteúdo e a forma de uma determinada obra musical correspondem a uma situação social dada. Porém pretender ouvir na música "apenas a música", pretender ignorar aquilo que o compositor "elevou" à música ou subestimá-lo, é um procedimento de banalidade ainda mais crassa do que se dispor a analisar uma obra de arte em termos puramente sociológicos, sem atentar na sua qualidade e na sua forma.

Que quer dizer Stravinsky com sua declaração retórica de que não importa se Beethoven, na composição da *Eroica,* se inspirou no republicano Bonaparte ou no Imperador Napoleão? Se ele quer dizer que o Imperador Napoleão (ou qualquer outro fenômeno ou acontecimento agindo contra a Revolução Francesa) poderia ter inspirado, de qualquer modo, uma grande obra de um grande compositor, a afirmação encerra uma verdade óbvia que pessoa alguma pensaria em contestar. Ninguém dirá que a revolução, encarada isoladamente, possa ser a fonte exclusiva (necessária e suficiente) da inspiração que produz as grandes obras. No entanto, o fato de que a experiência decisiva *para Beethoven* tenha sido a Revolução Francesa e não o Império ou, digamos, a política de Metternich, este fato certamente possui importância para a compreensão da personalidade e da obra de Beethoven. Por grande que seja um conteúdo, encarado em si mesmo, ele não faz que um mau compositor componha boa música. Mas o que admiramos em Beethoven não é apenas o seu domínio da técnica musical (isto é, da forma) como também o tremendo conteúdo de uma época revolucionária.

O conteúdo da música não é tão claramente delimitado como o da literatura ou o das artes visuais: por isso a música tem sido abusivamente invocada para fins de danificar o gume da consciência. Contudo, o conteúdo da grande música jamais chega a ser indefinido a ponto de ser indiferente que ele esteja sendo determinado (para ficarmos no exemplo de Stravinsky) pela revolução ou pela contra-revolução. Ponto de vista aparentado com o de Stravinsky — ponto de vista segundo o qual a música exprime apenas emoções genéricas e imotivadas — já podia ser encontrado em Schopenhauer, em *O Mundo Como Vontade e Representação*:

> A música não expressa, por conseguinte, esta ou aquela alegria particular e definida, esta ou aquela tristeza, dor, horror, satisfação, felicidade ou paz de espírito; expressa a alegria, a tristeza, a dor, o horror, a satisfação, a felicidade e a paz de espírito *em si mesmos*, de certo modo abstratamente, na sua natureza essencial, sem acessórios e, portanto, sem as suas causas, os seus motivos.

De acordo com tal idéia, seria irrelevante saber se a "alegria" implícita numa obra musical é a alegria de um especulador ante o dinheiro conseguido em uma negociata ou é a alegria de uma criança diante de uma árvore de Natal; saber se a "alegria" implícita numa obra musical é a alegria do bêbado esvaziando uma garrafa de champanha ou a alegria de um batalhador cuja causa triunfou. Os motivos e a natureza específica da "alegria" são tidos como sem importância; apenas a alegria abstrata pode ser expressa em música, de modo que, presumivelmente, a alegria de Beethoven e a de Lehar diferem na qualidade da expressão, mas não no princípio fundamental de ambas. Hegel encara diversamente a questão, quando escreve:

> A captação puramente emocional pelo espírito da sua natureza intrínseca e a expressão em sons musicais dessa apreensão são encaradas como mera harmonização de sons ... de maneira muito geral e abstrata.

Correm, assim, o risco de

> se tornarem vazias e triviais, de modo geral ... Se, por exemplo, uma canção suscita uma emoção de funeral, a tristeza de uma perda, perguntar-nos-emos acerca da natureza genérica ou específica dessa perda? ... A música não concerne, basicamente, à forma nua do espírito interior: concerne à *realização da vida interior.* Seu conteúdo específico liga-se intimamente ao caráter particular da emoção suscitada, de maneira que o modo de expressão se afirma, inevitavelmente, com diferenças essenciais, em consonância com a natureza variada do conteúdo.

Stravinsky quer que apreciemos a música de Beethoven unicamente pela sua forma, pela totalidade do seu efeito *como som.* A atitude de Schopenhauer é semelhante, talvez até mais profunda:

> Se nos voltamos um momento para a música puramente instrumental, uma sinfonia de Beethoven apresentará para nós a maior confusão; no entanto, essa confusão se baseia na mais perfeita ordem e o mais veemente conflito se transforma, em seguida, na mais bela concordância ... Em tal sinfonia, todas as paixões e emoções humanas também encontram expressão ... mas se expressam apenas como que *in abstracto,* sem particularização; a expressão é a mera forma delas sem a substância, como um mundo do espírito sem a matéria.

Aqui, também, a "realização da vida interior" se transforma em uma abstração fria e desmaiada. No entanto, a vida interior não é pura forma ou puro espírito: no caso de Beethoven, ela se realizou em íntima ligação com a maneira específica e definida pela qual o compositor reagiu ante o seu tempo. A vida interior pertence ao mundo *real*, no qual não existe alegria ou tristeza *in abstracto*: só existem alegrias e tristezas motivadas, produzidas por causas particulares.

A marcha fúnebre da *Eroica* não é uma lamentação *in abstracto*, desprovida de uma significação específica: é um lamento heróico, carregado de emoção revolucionária. Não se confunde com o choro de um homem que perdeu um ente querido e nem com o pranto do cristão por Jesus crucificado: a lamentação da sinfonia de Beethoven é revolucionária e jacobina. A pergunta de Hegel (natureza genérica ou natureza específica da perda?) é respondida sem ambigüidade pela música de Beethoven. Do mesmo modo, na Nona Sinfonia a alegria que explode no movimento coral não é *qualquer* alegria, não é a alegria *in abstracto*, mas uma alegria nascida da superação de contradições imensas, nascida da superação do desespero, assumindo uma forma de consciência infinita. E é, além disso, uma alegria que pressupõe a existência de amplas massas urbanas, uma alegria que nada tem a ver com a rústica alegria campestre, com a colheita e as danças camponesas. Se examinarmos o "conteúdo" da música de câmara do último Beethoven, veremos, ainda, que ela reflete uma terrível solidão, mas não a solidão *in abstracto*. Reflete uma solidão muito diversa da de um piedoso eremita ou da de um camponês isolado no alto de uma montanha. Reflete a solidão citadina, a nova solidão surgida com as massas metropolitanas da era burguesa. É esta solidão específica que encontra a sua primeira expressão musical em Beethoven. Em outras palavras, se fizermos da personalidade e da obra de Beethoven um exame que não seja meramente perfunctório, não lhe descobriremos na música as paixões e emoções humanas "*in abstracto* e sem particularização"; descobriremos, ao contrário, paixões altamente especificadas e emoções que anteriormente, naquela particular forma de expressão, não eram conhecidas.

Tomemos, agora, um exemplo moderno: a *Cantata* ao *Trigésimo Aniversário da Morte de Lênin* de Hanns Eisler. O novo e original modo pelo qual o lamento se expressa, aqui, ilustra a importância dos elementos concretos, socialmente determinados, na música, importância inegável, a despeito do caráter abstrato e formal da música. Na verdade, Eisler tinha um texto que deveria servir de base ao seu trabalho, um texto de Brecht, que rejeitava todos os traços do *pathos* tradicional. Mas a sua tarefa de compositor era bastante difícil. Como devemos lamentar Lênin? Responder a esta pergunta em forma musical era algo que requeria não só talento como também um elevado grau de consciência política e vasta experiência artística. Como passo inicial, o compositor precisava ter uma visão clara dos elementos que deveriam ser evitados. Um lamento dedicado a Lênin não devia ter nada de emoção sacra; não devia ser um *requiem* religioso ou um oratório barroco. Nem mesmo o *pathos* da *Eroica* — o *pathos* da revolução democrático-burguesa — era apropriado para a natureza da revolução socialista e para o seu dirigente morto. A extravagância romântica e o sentimentalismo exacerbado ainda menos. O compositor tinha de encontrar um estilo completamente novo, cuja simplicidade, precisão, economia e austeridade de gesticulação musical apontassem para o futuro, e não para um misterioso além. Nem "morte para o futuro, e transfiguração", nem ressurreição e ascensão, mas a persistência de Lênin no interior da classe operária (da qual ele fora o educador), a persistência de Lênin na construção de um mundo material melhor. Esse problema de conteúdo implicava um problema de forma: a interação entre as vozes ligeiras em solo e o eco tremendo produzido por elas (e que as supera) se realiza no interior da ordem rigorosa do sistema dodecafônico. Em sua construção formal, a *Cantata a Lênin* é inteiramente nova: mas a nova forma não foi produzida por razões puramente formais e foi, em última análise, determinada pelo novo conteúdo.

Estou procurando esclarecer a questão da forma e do conteúdo na música, mas não quero escamotear as dificuldades. Na música concebida como acompanhamento de palavras, o "conteúdo" é mais ou menos dado pelo texto (se bem que a música desse tipo possa afastar-se do texto, dominá-lo e lograr poderosos efeitos contraditando o texto mais do que interpretando-o). Como, porém, definir o "conteúdo" da música instrumental? Os metafísicos definem-no com relativa facilidade. Para Schopenhauer, a música é "inteiramente independente do mundo dos fenômenos", é "a cópia da vontade em si mesma"; e é exatamente por isso que "o efeito da música é muito mais poderoso e penetrante que o das outras artes", pois estas falam das aparências, ao passo que a música fala da essência. Para Hegel, a música "tem como conteúdo a vida livre da interioridade subjetiva de espírito" (se bem que Hegel, mestre da dialética, tenha muito mais do que Schopenhauer a dizer sobre os elementos concretos e específicos na música). Um materialista dialético não pode dizer com facilidade o que é que deve ser considerado "conteúdo" da música; sobretudo, não o pode definir com uma fórmula geral: cabe-lhe examinar cada obra de diversas maneiras concretas e familiarizar-se minuciosamente com o desenvolvimento histórico da música, com a mudança de funções da música como um todo e com a transformação das formas musicais individualmente consideradas. Trata-se de um trabalho que ainda está por ser feito. Como não sou um teórico da música, não o empreenderei, mas quero limitar-me a lançar aqui algumas sugestões. Qualquer correção que me façam será bem recebida.

Foi propósito da música, em seu início, o evocar emoções coletivas, o atuar como estímulo para o trabalho, para o gozo sexual e para a guerra. A música era um meio de atordoar ou excitar os sentidos, um meio de prender por encantamento ou impelir à ação. Servia para pôr os homens em um estado diferente e não para refletir os fenômenos do mundo exterior. Não podemos, por conseguinte, perguntar qual seria o "conteúdo" da música primitiva. A proposição de falsos problemas leva a soluções absurdas. A batida do tambor, o ruído de paus se chocando, os sons metálicos, nada disso tem conteúdo: a única significação que possuem é a de, como sons organizados, produzirem efeitos sobre seres humanos. A função social da música era a de produzir tais efeitos e não a de representar uma realidade. Como observa Hanns Eisler, certos ritmos, seqüências de tons e imagens sonoras passíveis de definição provocam "associações automáticas". Ainda hoje, grande parte dos efeitos da música são obtidos através dêsse tipo de "associações automáticas" (marchas militares, marchas fúnebres, ritmos de dança, etc.) e essas associações ensejam a participação direta mesmo de ouvintes despreparados. Esse poder da música de produzir emoções coletivas, de *igualar emocionalmente* as pessoas por algum tempo, tem sido particularmente útil às organizações militares e religiosas. De todas as artes, a música é a que dispõe de maior capacidade de nublar a inteligência, de embriagar, de criar uma obediência cega e, naturalmente, de provocar ânsias de morrer.

Todas as instituições religiosas — e a Igreja Católica Romana mais do que qualquer outra — têm sistematicamente explorado esse poder peculiar à música. A Igreja Católica, no princípio da Idade Média, não pedia à música que ela fosse "bela", muito pelo contrário. A função da música, naquela época, era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa. Na verdade, cada homem se via em face dos seus próprios pecados individuais, mas a música o fazia ver-se em face do pecado universal e o desejo universal de redenção. O "conteúdo" de tal música era sempre o mesmo: você é uma criatura ínfima, desamparada e pecadora; identifique-se com os sofrimentos do Cristo e será salvo. A respeito dessa função da música na Igreja antiga, Hegel escreveu:

> Na música da velha Igreja, tomando, por exemplo, o momento do *crucifixus est*, vemos que as significações profundas que se revelam na idéia central da Paixão, encarada esta como sofrimento, morte e enterro do Cristo, são concebidas em particular de tal maneira que não é o sentimento meramente *pessoal* de simpatia ou a dor individual, em conexão com os fatos da Paixão, que se expressam, e sim os próprios fatos. Ou, em outras palavras, o núcleo da significação dos fatos é motivado pela harmonia da música e por sua progressão melódica. É claro que aqui também é verdade que a impressão atua sobre a emoção daqueles que ouvem a música. De fato, não *percebemos* a dor do crucificado: recebemos apenas uma *idéia* geral dela. O objetivo a ser plenamente alcançado é o de que os seres humanos captem no centro do ser deles a substância ideal dessa morte, desse sofrimento divino

a fim de absorverem com o coração e com o espírito a realidade dela, para que ela se torne como que uma parte integrante deles, para que toda a vida consciente dos seres humanos exclua tudo o mais.

Em outros termos: essa poderosa música da Igreja não suscita um sentimento *indefinido*, capaz de permitir diversas associações distintas na mente individual (como se dá, por exemplo, com a música sinfônica moderna); ao contrário, ela força o ouvinte a uma reação *definida*, que não tolera a livre subjetividade.

O "conteúdo" da música de Igreja dessa espécie é, pois, determinado pelo texto litúrgico e pelas associações produzidas por esse texto: sofrimento divino, pecado humano, as próprias congregações religiosas, que não eram meros auditórios passivos, genuínas comunidades. A música "atua sobre" (como diz Hegel) a sensibilidade dos ouvintes congregados, não no sentido de produzir um sentimento subjetivo indefinido, mas no sentido de produzir uma emoção coletiva uniforme. O propósito de semelhante música deve ser o de criar um estado de espírito definido, a fim de que a comunidade trabalhe em consonância com tal estado de espírito; sua função deve ser menos a de "expressar" um sentimento que a de produzi-lo. Pode-se dizer (com alguma cautela) que o "conteúdo" de semelhante música não reside apenas no seu interior, mas também em algo fora dela: é uma síntese de expressão e efeito, um encontro de sons que se movem e ouvintes que se movem. O mesmo é verdadeiro para a música profana de dança e para as marchas militares. A música de dança, considerada em si mesma, não tem conteúdo: sua função é a de estimular nos dançarinos o desejo de dançar e ela adquire conteúdo nos movimentos e disposições que provoca. A natureza específica da dança — seja ela dança ritual ou minueto, valsa vienense ou *rock-'n'-roll* — é socialmente determinada: o curioso é que o elemento social encontra expressão apenas na forma musical, o conteúdo social se transmitindo unicamente através da forma, de modo que outro tipo de conteúdo raramente se apresenta. Idêntico fenômeno ocorre nas marchas militares, cuja forma é socialmente determinada, porém cujo "conteúdo" é o de contribuir para que os soldados marchem. Quando formas musicais dessa espécie (da espécie da música de dança e das marchas militares) são absorvidas e assimiladas em uma sinfonia ou em uma peça de concerto, assumem — por força de suas "associações automáticas" — um "conteúdo" em si mesmas e parecem ter adquirido vida própria. Com isso, vamos vendo que na música — a mais surpreendente das artes — o conteúdo está sempre se transformando em forma e a forma no conteúdo. O conteúdo social pode-se manifestar exclusivamente na estrutura musical e, por sua vez, um novo conteúdo pode recorrer a velhas formas e, ao utilizá-las, doar-lhes novas funções.

É essencial distinguirmos entre a música cujo único propósito é o de produzir um efeito uniforme e deliberado, estimulando uma assembléia popular para uma ação coletiva de tipo predeterminado, e a música cuja significação é, em si mesma, a expressão de sentimentos, idéias, sensações e experiências, a qual, longe de diluir as pessoas em uma massa homogênea cujas reações são idênticas, enseja o livre desenvolvimento individual, o desenvolvimento de associações subjetivas. A música sacra da primitiva Idade Média pertence à primeira categoria, de modo que podemos dizer que ela tinha um caráter "objetivo", em contraste com o caráter subjetivo e expressivo da música profana, cuja ascensão coincide com a ascensão da burguesia. Se examinarmos o longo e contraditório processo de secularização (laicização) da música, seremos mais uma vez levados a admitir que a música é um fenômeno eminentemente social. Embora consistindo em sons organizados, a própria organização desses sons corresponde à organização da sociedade em uma dada época. A secularização da música, iniciada com os trovadores e com os grandes movimentos heréticos — isto é, iniciada com a incipiente oposição entre os cavaleiros feudais e os *burgensis* — estendeu-se à própria música sacra, de modo que até a música religiosa se tornou finalmente mundana. A velha música de igreja era indissociavelmente vinculada à igreja: recebia seu "conteúdo" da liturgia e servia, com magnificência severa e impessoal, não ao prazer do ouvinte, mas à subjugação, forçando-o a se identificar, de joelhos, com a causa divina. No entanto, graciosidade, sua agradável mundanidade, ainda se torna mais chocante pelo contraste com a primitiva música de igreja; já não se trata de uma obra indissociavelmente vinculada à igreja e sim de uma obra que pode ser executada em outros locais, quase assumindo mesmo o caráter de uma ópera. O "conteúdo" ainda é dado pelo texto religioso, mas agora a música começa a agir sobre o texto, transpondo o seu significado da impessoalidade à subjetividade, estimulando no ouvinte individual associações variadas. Mais tarde, os grandes oratórios de Bach e Handel — que haviam emigrado, e não por acaso, das igrejas para os salões de concerto — representaram uma tremenda humanização do conteúdo religioso: ao invés de diluírem a subjetividade do ouvinte, resolutamente fortaleciam-se e confirmavam-na. Que diferença entre a amabilidade mundana de Haydn e a força inexorável da velha música de igreja! A secularização da música sacra se completa com a *Missa Solene* de Beethoven, demasiado vasta para qualquer igreja. Executar esta obra numa igreja seria um procedimento contrário à razão; seu caráter marcadamente subjetivo torna absurda, por contraste, a rigidez de qualquer ritual religioso. Não há, nesta obra, o menor vestígio de incenso, não há o menor traço da presença de um inacessível além. Em desafio ao próprio texto tradicional de que se serve, ela não fala de Deus, do pecado e da contrição, ela não fala de genuflexão e humildade, mas apenas do homem posto de pé e proclamando sua dor e sua alegria, sua grandeza e seu triunfo. O "conteúdo" dessa missa não é Deus, mas o homem em uma época revolucionária.

A progressiva secularização da música também pode ser enxergada na modificação das formas musicais. De modo geral, podemos dizer que a homofonia pode ser definida como a música da época feudal, a música de uma ordem na qual cada voz tinha o seu lugar predeterminado, uma se seguindo à outra sem competição, em estrita regularidade de contraponto. A polifonia,* por sua vez, é a música da burguesia em ascensão, de uma época de transformação da sociedade, na qual o princípio da competição, em primeiro lugar, e mais tarde a luta de classes começaram a exigir que a música expressasse um antagonismo crescente entre os temas. A música já não se endereçava a uma comunidade homogênea, mas a ouvintes que compunham um todo heterogêneo. Isso não aconteceu de repente: as novas formas foram germinando no interior da velha música tal como a burguesia ia-se fortalecendo no interior do sistema feudal. A própria polifonia é uma transição e de dentro dela surge o princípio da harmonia; Bach ainda parece obedecer às leis da polifonia, mas, de fato, já é o primeiro grande expoente da harmonia. Quando a harmonia e a expressividade aparecem na música, naturalmente, a burguesia já está abrindo os portões dos palácios e a competição mercantil já está-se sublimando na competição dos temas musicais.

---

* Na edição inglesa do presente livro, este parágrafo, por evidente lapso, apresenta a "polifonia" no lugar da "homofonia", e, inversamente, a "homofonia" no lugar da "polifonia". (N. do T.)

Secularização da música significa dominação burguesa: era o comerciante substituindo o padre. A música já não era a expressão de uma ordem religiosa estável, mas de conflitos leigos. A sinfonia se desenvolveu a partir da música barroca monotemática como uma nova forma de contradição. A unidade do período precedente deu lugar à competição, ao conflito, aos contrastes. Um elemento revolucionário havia penetrado na música.

O novo conteúdo era apresentado com muita clareza em algumas obras, porém permanecia ambíguo e indistinto em muitas outras, expressando-se como atitude geral, como uma tendência do tempo, às vezes como social, às vezes como individual (humanismo cheio de confiança, otimismo heróico e, por outro lado, desilusão, solidão, melancolia, etc.). Às vezes, se manifestava também como subjetividade cheia de energia dominando a realização de uma tarefa formal. Um dos traços mais característicos dessa música laicizada foi o de que ela passasse a se dirigir cada vez mais ao *connoisseur*, em contraste com a música sacra, que pressupunha não o apreciador cultivado, mas a multidão dos crentes ansiosos por uma satisfação mais religiosa do que estética. À primeira vista, o traço característico acima referido parece até incompatível com a natureza de uma música enraizada no mundo real dos homens e que incorporava com freqüência elementos das danças e canções populares. Tal elemento popular, com efeito, elemento que em alguns casos tendemos a subestimar, e mais a riqueza de associações automáticas que vinham em auxílio do ouvinte, lado a lado com a expressividade e a sensibilidade da nova música, contribuíam para que obras de estrutura formal bastante complexa para ouvidos despreparados fossem ouvidas por amplo público e exercessem sobre tal público um efeito direto. O último movimento da *Eroica*, por exemplo, com seu apelo direto às massas plebéias, é uma das obras formalmente mais complexas de Beethoven. O modo pelo qual a forma barroca da *passacaglia* é incorporada por Beethoven a uma sinfonia que supera os limites da tradição barroca escapa inevitavelmente à compreensão de uma audiência mais ampla, de uma massa de ouvintes inexpertos: só o *conhecedor* pode apreciá-la. Hegel foi o primeiro a observar essa peculiaridade da música instrumental do seu tempo:

> A pessoa comum prefere na música a expressão de emoções e idéias inteligíveis ao primeiro contato, cujo conteúdo seja óbvio; ela prefere, pois, a música ao modo de um acompanhamento. O *connoisseur*, ao contrário, capacitado para acompanhar a relação dos sons musicais e dos instrumentos como composição, degusta o resultado artístico de modulação harmoniosa e a interação das melodias e transições em seus próprios méritos ... De sua parte, é verdade, o compositor é capaz de associar a sua obra a um significado definido, a um conteúdo de idéias e emoções específicas, articuladamente expressas em um movimento que exclui tudo o mais; mas ele é igualmente capaz de, ao contrário, em completa indiferença face a semelhante esquema, dedicar-se apenas à estrutura musical. ... Maior penetração é conseguida onde o compositor, mesmo na música instrumental, dá a devida atenção a ambos os aspectos da composição. Em outras palavras: a expressão de um conteúdo, se deve ser necessariamente menos definida do que aparecia na primeira alternativa, não deve ser sacrificada na segunda, de vez que estará sempre em seu poder o agir sobre a estrutura musical, ora enfatizando a melodia, ora aprofundando e colorindo a harmonia, ora, finalmente, combinando tais elementos uns com os outros.

O caráter abstrato e formal da música desvinculada da religião exigia virtuosismo, originalidade, inventiva sutil. Havia perigos inerentes a essa situação. Certo tipo de música instrumental tornou-se exclusiva de um número reduzido de ouvintes refinados. Em conseqüência disso, duas espécies de música se desenvolveram: uma música "erudita", afastada do povo, e uma música "popular", de diversão, em geral com pequeno valor. Se bem que o abismo entre as duas se tenha tornado um problema sério no derradeiro mundo burguês, não convém simplificarmos exageradamente o processo de separação entre ambas. Não devemos esquecer que muitas obras importantes de Bach, Mozart, Beethoven e Brahms jamais foram "populares" e até hoje nunca chegaram a ser apreciadas senão por setores restritos da sociedade. (E um dos objetivos da educação musical sistemática é exatamente o de ampliar a cisão de que falamos.) Para uma justa análise da experimentação musical e da sua necessidade artística, não devemos perder de vista duas coisas: 1) um compositor, tal como qualquer outro artista, serve, em última análise a uma necessidade *social;* 2) mas existe igualmente a sua necessidade individual de artista de se comprazer no que está fazendo. Na música sacra, esse comprazimento era excluído ou forçado a se disfarçar; na música profana, liberado, ele insiste em seus direitos. Quando Hegel diz que o compositor, indiferente ao conteúdo, pode-se "dedicar apenas à estrutura musical", ele reconhece a existência do límpido prazer experimentado por qualquer artista que explore as complexas e variadas possibilidades da sua arte. (Exemplo: o já mencionado último movimento da *Eroica*, em que Beethoven, pondo de lado a pesada carga de emotividade e o caráter revolucionário da sinfonia, joga com possibilidades formais e se entrega ao prazer de exercitar a sua suprema mestria artística, o seu soberbo artesanato).

O prazer aparentemente descuidado que o artista encontra em dominar problemas intensamente difíceis da forma contém um elemento moral profundamente sério, que não deve ser subestimado quando falamos da natureza e da essência da arte. Na Matemática, é possível resolver um problema e, no entanto, considerar insatisfatória a solução quando ela se apresenta de modo grosseiro, mal disposta. Os matemáticos falam em fórmulas e soluções "elegantes" e consideram-nas elegantes por serem não só corretas, mas agradáveis esteticamente pela perfeição formal com que se apresentam. O mesmo pode ser dito, e com maior grau de verdade, para a arte: uma solução "elegante" de dificuldades formais é, em si mesma, uma qualidade superior. A forma de uma obra de arte é mais do que um mero veículo adequado ao seu conteúdo: é uma solução original, "elegante", que brota não só do conteúdo como do claro prazer do artista em dominar as dificuldades formais. A forma é sempre uma espécie de triunfo porque é sempre a solução de um problema. Assim, uma qualidade estética passa a ser uma qualidade moral. Um compositor não pode trabalhar exclusivamente para ouvintes não cultivados, pois isso levaria ao empobrecimento e à estagnação da música, sobretudo da música instrumental. Ele precisa haver-se com problemas formais cujas soluções só podem ser apreciadas por ouvidos educados de conhecedores; tais conhecedores, entretanto, para aproveitarem ao máximo o que ouvem, deverão prestar atenção tanto ao conteúdo (por escorregadio que seja) como à estrutura formal da música. As conquistas e soluções formais sutis podem escapar ao entendimento do ouvido despreparado, podem chocá-lo, podem parecer-lhe estranhas e desagradáveis; contudo, são essenciais à riqueza do trabalho e ao desenvolvimento da música (ou de qualquer outra arte). E é precisamente a inventiva formal, esse "jogo" muitíssimo sério com os meios de expressão, que pode, em alguns casos, se constituir na qualidade de uma obra de arte. Em seu ensaio *Como Fazer Poesia,* Mayacovsky se refere a uma "canção rimada de rua" que escrevera para os soldados do Exército Vermelho que estavam defendendo Petrogrado; e observa: "A novidade que justifica que essa canção tenha sido feita está na rima . . . (e vem, citada, a rima em questão). É essa novidade que torna todo o negócio necessário, poético e típico". Podemos supor que os soldados do Exército Vermelho dificilmente tenham percebido essa inovação formal; mas é o grande poeta da revolução proletária quem nos diz, afinal, que aquilo que conferiu caráter poético à sua canção foi precisamente a rima que a individualizou. O mesmo é ainda mais verdadeiro para a música, onde a forma e o conteúdo se acham tão reciprocamente interpenetrados que dificilmente podem ser separados.

Por força da extraordinária importância do elemento formal na música, o "formalismo" ocorre com grande facilidade. Mas, precisamente porque a música é a mais formal e a mais abstrata das artes, precisamos precaver-nos contra a atitude que condena como "formalistas" determinadas obras e determinadas orientações sem uma base suficientemente segura para fazê-lo. Se não, acabaremos encontrando traços de formalismo na música barroca polifônica, nas obras de Bach para instrumentos de cordas e até em algumas obras de Mozart, Beethoven e Brahms. Em sã consciência, acredito que os seguintes aspectos podem ser definidos como típicos do formalismo na música:

Primeiro: virtuosismo autocomplacente que só existe para si mesmo, quer dizer, que não concerne à solução de problemas estruturais na música e se reduz à técnica brilhante e à audácia, com vista ao puro assombro das platéias. Semelhante virtuosismo formalista não é independente do ouvinte, mas depende da sua admiração a tal ponto que até se pode dizer que ele não representa uma arrogância artística e sim uma vaidade em busca de aplausos.

Segundo: imitação crassa, repetição servil de velhos cânones, harmonia anestésica e doçura digestiva em meio a um mundo de dissonâncias, sons romântico-pastorais destinados a disfarçar o ruído dos aviões a jato conduzindo bombas acima das nossas cabeças. Esse tipo de música "moderna" vive dos juros do capital de uma velha tradição musical européia. Seu formalismo é o formalismo das mentiras: é um banquete de negocistas abrindo com a *Marselhesa* (trocada, não como uma paródia em estilo de Offenbach, mas com a finalidade de fazer os exploradores sentimentais ficarem de pé por instantes e homenagearem um passado por eles próprios vilipendiado e desonrado). Esse tipo de música se alimenta de um conteúdo perdido, de formas cuja significação e vigor se perderam e que se tornaram ocas. Liga-se ao passado, mas tal como se nada de significativo tivesse acontecido nos últimos cem anos, tal como se a função do compositor em meados do século XX fosse a de continuar mastigando indefinidamente a música clássica e romântica do século XIX para a burguesia. Aquilo que foi grande música no passado e é imitado hoje, sob condições diferentes e sem criatividade, transforma-se em formalismo da pior espécie.

Terceiro: a remoção forçada de todo calor ou sentimento. Se bem que ela tenha sido necessária como reação após um período de efusividade histérica, se bem que a música tenha precisado de um banho de água fria para curar-se e retomar a disciplina e a dignidade perdidas, não podemos aceitar o princípio de que a música nada tenha a ver com a expressão dos sentimentos e se limite a um puro jogo formal. Mesmo que supuséssemos possível pela eliminação de quaisquer sentimentos a captação da "música do cosmos", a captação da linguagem das estrêlas e dos cristais, dos átomos e dos eléctrons, ainda assim o princípio não seria convincente. Não excluímos a possibilidade das leis da matéria inorgância se expressarem em forma musical, não rejeitamos absolutamente as experiências feitas nesse sentido. Nem assim, contudo, nos dispomos a abandonar o caráter *humano* da música como expressão de sentimentos, sensações e idéias. A música sacra, que não reconheceu a subjetividade e exigiu uma "objetividade" socialmente condicionada, foi uma música esplêndida. No entanto, a frieza e o intelectualismo pseudo-religioso de certa música moderna, seu retorno artificial a elementos "sacros" profundamente incompatíveis com o conteúdo da nossa época, são sintomas de extrema alienação. Também aqui, deparamos com um tipo de formalismo que tenta disfarçar-se atrás de um conteúdo "cósmico".

Percebo claramente a existência de limitações nas minhas tentativas de abordar o problema da forma e do conteúdo na música. E sei que o simplismo, aqui, é um perigo de extrema gravidade. O conteúdo na música é muito diversificado e — característica que distingue a música das demais artes — é um conteúdo esquivo, notavelmente escorregadio. Mas justamente porque é assim, o desenvolvimento vindouro da música será determinado pelo grau em que ela expressar uma nova atitude, um novo sentido de vida, uma nova inteligência de uma nova comunidade: a atitude, o sentido de vida e a inteligência da comunidade que a classe operária está construindo.

CAPÍTULO 5

A Perda e a Descoberta da Realidade

Ludwig Tieck, romântico alemão, foi quem primeiro falou em "perda da lealdade", em seu prefácio à edição das obras de Heinrich von Kleist. E a "perda da realidade", só muito restritamente sentida na época dos românticos, veio a tornar-se um problema central no derradeiro mundo capitalista, altamente industrializado.

O mundo capitalista industrializado, comercializado, tornou-se um *mundo exterior* de relações e conexões materiais impenetráveis. O homem que vive em tal mundo se aliena dele e de si mesmo. É freqüentemente dirigido à arte e à literatura moderna o reproche de "destruírem a realidade". Tendências destrutivas existem; porém, de fato, não são os escritores e pintores os que aboliram a realidade. Uma realidade pertencente a um passado mais ou menos remoto e há muito tempo transformada em seu próprio fantasma se conserva artificialmente enrijecida em frases feitas, preconceitos e hipocrisias. O produto final de pesquisas mecanizadas, investigações, análises, estatísticas e relatórios é uma grotesca caricatura do real, é a corporificação de um mundo ilusório que é de todos e não é de ninguém. A ilusão se coloca no lugar da contradição. A multiplicidade dos variados "pontos de vista" mal encobre uma pavorosa uniformidade de mentalidades. As respostas precedem as perguntas. Alguns clichês — diversos dos quais foram, há tempos, reflexos da realidade — são habitual e exaustivamente utilizados. Tais clichês acham-se hoje tão próximos da realidade quanto um tubarão do petróleo de uma pintura sagrada.

"Estou convencido", escreveu o escritor satírico austríaco Karl Kraus, "de que os acontecimentos já não mais acontecem: são os clichês que operam espontaneamente". As coisas se tornaram excessivas para as pessoas, os meios se tornaram excessivos para os fins e os instrumentos se tornaram excessivos para os produtos deles. A propósito da imprensa, Karl Kraus escreveu:

> Mais uma vez, um instrumento escapa ao nosso controle. Colocamos o homem de quem se esperava uma reportagem sobre o fogo — um homem que deveria certamente ocupar um lugar inferior dentro do conjunto da organização — acima da organização, acima da casa pegando fogo, acima do fato e acima da nossa própria imaginação.

Isso foi escrito há meio século. Desde então, o processo de "destruição da realidade" fez avanços alarmantes.

Muitos dos mais sinceros e dos mais bem dotados artistas e escritores do mundo capitalista estão conscientes dessa perda da realidade. Recusam-se a ser conduzidos por fórmulas superadas e por frases feitas. Repelem o sistema que uma "opinião pública" dominante forceja por lhes impor como sendo a realidade. Insistem em ver as coisas "como são". Detestam todas as ideologias, buscam a realidade sob o mundo ilusório dos pseudofatos, chavões e convenções. Decidem-se a só falar daquilo que podem ver, ouvir, tocar ou perceber de maneira direta. Colhem o menor detalhe, desde que seja um detalhe visível, audível, inequivocamente "real". Qualquer coisa que transcenda desses detalhes lhes parece suspeita. A partir de tais detalhes, procuram, com cautela e sem comentários, reconstruir a realidade. O neopositivismo — movimento amplamente difundido entre eles — não é completamente negativo: corresponde em parte a um anseio por uma sinceridade sem preconceitos.

Em sua luta contra a inépcia do romance burguês desses últimos tempos, em sua busca de economia, pureza e leveza de forma, Franz Kafka desenvolveu um método de narração pelo qual agudos detalhes realistas se relacionam de modo a precisar contornos fantásticos que aludem à realidade. Certa feita, Kafka escreveu de uma mulher que ele amava: "Exteriormente — pelo menos algumas vezes — tudo que consigo ver de F. são alguns pequenos detalhes, tão poucos que posso enumerá-los sem esforço. E é isso que torna a imagem dela tão clara, tão pura, tão espontânea e, no entanto, ao mesmo tempo, tão etérea". Foi esse, precisamente, o princípio segundo o qual ele criou os seus personagens e descreveu as suas situações.

Semelhante princípio que busca alcançar o *status* de realidade exclusivamente através de "pequenos fatos verdadeiros, detalhes verdadeiros" — como Nathalie Sarraute não se cansa de repetir — foi levado às suas conseqüências extremas pelo "anti-romance" francês. Pormenores se sucedem, bidimensionalmente, sem perspectiva, sem jamais irem além do *aqui e agora*. Consideremos a seguinte passagem de *L'Etranger* de Camus:

> À noite, Marie veio-me buscar e perguntou se eu queria casar com ela. Eu disse que não me importava com aquilo e que poderia fazê-lo, se ela quisesse. Então, ela quis saber se eu a amava. Respondi-lhe, como sempre, que aquilo não significava coisa alguma, e que provàvelmente eu não a amava. Ela perguntou: "Por que, então, você se casaria comigo?" Expliquei-lhe que isso não tinha significação alguma, não importava, e que poderia casar com ela, se ela quisesse. De qualquer modo, ela é que estava pedindo e eu apenas me limitava a dizer que sim. Ela ponderou que o casamento era uma coisa séria. Eu respondi: "Não é, não". Ela, aí, ficou em silêncio por um momento, olhando para mim.

Essa desvinculação de tudo e essa frieza, enfatizadas, constituem uma recusa a reconhecer qualquer prioridade entre os objetos, os sentimentos ou os acontecimentos. A conseqüência de semelhante modo de ver, contudo, é que as relações materiais adquirem uma força exagerada (quase idêntica à força que age nas "tragédias do destino" dos românticos, nas quais as vidas humanas são governadas por objetos misteriosos). O mundo — diz Robbe-Grillet — não é significativo nem absurdo: é *isso que está aí*. "A despeito de todos os nossos adjetivos destinados a doar-lhes uma alma e um propósito, as coisas *estão aí*. A superfície delas é limpa e lisa; é intacta, mas sem brilho ambíguo ou transparência".

Tal idéia leva a um estado de torpor: imagens fugazes acotovelam-se e constituem não uma continuidade, mas uma descontinuidade fragmentária. O momento presente é irreal e só quando são recolhidas é que as situações — congeladas — tornam-se reais. Nathalie Sarraute escreveu a respeito de Proust que ele "observou processos psicológicos de uma grande distância e quando já se haviam (tais processos) completado, quando já se haviam estratificado em tranqüilidade, quando já se haviam congelado na memória". O romance *Le Voyeur* de Robbe-Grillet representa a quintessência do método que Nathalie Sarraute enxergou em Proust: as pessoas não passam de meros objetos entre outros objetos, um assassinato não significa mais do que a venda de um relógio, um crime tem tanta importância como o barulho de uma gaivota no mar, um acontecimento não significa mais do que um sonho confuso e a falsa evidência de um testemunho. É a realidade sem perspectiva, valor ou medida.

Em diversos aspectos, o método do "anti-romance" parece estar ligado ao surgimento da cibernética, ao estudo dos sistemas dinâmicos que se auto-regulam. A existência de máquinas "pensantes" auto-reguladas encorajou o behaviorismo e o neopositivismo. Tornou-se preciso formular com a máxima clareza a diferença existente entre os seres humanos e essas máquinas dialéticas, definir de maneira mais concreta a *natureza* do homem. O materialismo dialético deve, agora, se expandir e se concretizar com maior precisão. Segundo cálculos da cibernética, máquinas cuja construção é possível e máquinas cuja construção em parte já se conseguiu comportam-se freqüentemente como se tivessem consciência, se bem que máquinas conscientes, de fato, não existam e não possam mesmo existir. Teóricos da cibernética, entretanto, consideram a consciência alguma coisa irrelevante ou até fictícia: limitam-se a descrever o *behavior* (o comportamento) de um sistema. W. Ross Ashby — que, ao lado de Norbert Wiener, é o principal teórico moderno da cibernética — escreve, em seu livro *Design for a Brain*:

> Ao longo do livro, a consciência e os elementos subjetivos relacionados com ela não são utilizados, pela simples razão de eu não ter de

> modo algum julgado necessária a utilização. ... Por vívida que a consciência possa ser para o seu possuidor, não existe método algum pelo qual este possuidor possa demonstrar a sua experiência para outrem.

Não quero recapitular aqui toda a controvérsia existente entre o neopositivismo e o materialismo dialético, não quero recapitular os argumentos de ambas as posições, mas somente apontar quão intimamente o "anti-romance" corresponde a essas idéias neopositivistas e em que surpreendente medida as pessoas que aparecem em tais romances se acham reduzidas à condição da *black box* da cibernética, na qual só interessam as relações entre aquilo que faz acender e aquilo que faz apagar, jamais a discussão da natureza e da essência do homem. Conclusões filosóficas falsas extraídas dos descobrimentos revolucionários da cibernética ligam-se a um método literário que, em certos casos particulares, pode ser útil como o behaviorismo o foi para a ciência, mas que, no seu conjunto, descreve a desumanização do homem conferindo-lhe ao mesmo tempo o caráter de finalidade inexorável.

O método do "anti-romance" não leva à recuperação da realidade perdida. No lugar de frases ocas e associações convencionais pré-fabricadas, ele coloca pormenores desprovidos de significação e impressões sensoriais inteiramente desconexas. Rejeitando os pseudofatos das manchetes dos jornais, esse tipo de literatura acaba por rejeitar os próprios fatos. Dissolve-se tudo o que é concreto: as figuras se dissolvem em uma névoa caótica; para elas não há futuro nem passado, só há uma "existência" temporal e sem sentido. O mundo oficial ilusório foi substituído por um mundo privado que, no entanto, não é menos fantasmagórico. A intenção é a de representar um ser incompreendido: o ser "atemporal" do homem em trevas atemporais. Mas o "ser em si ainda não é o real" — diz Hegel — "e só o que é compreendido chega a ser real". E Marx: "Só o mundo compreendido, como tal, é que é real". Uma literatura que deliberadamente rejeita a compreensão perde um instrumento decisivo de acesso à realidade. A irrealidade que é o seu conteúdo pode ser erigida em protesto contra o mundo estandardizado ilusório, mas não passará da sombra de um mundo.

Outros escritores também partem dos pormenores observados com precisão, mesmo fora do "anti-romance", porém vão além de um mundo no qual tudo se congelou em objetos ou situações fixas. J. D. Salinger é um desses escritores. Também ele emprega o método *behaviorista*, retratando o comportamento das pessoas através de uma seqüência de detalhes irrelevantes. Segue-se, aqui, uma passagem tomada ao acaso de *Franny and Zooey*:

> Às dez e trinta de uma manhã de segunda-feira em novembro de 1955, Zooey Glass, um jovem de 25 anos, estava sentado em uma banheira transbordante, lendo uma carta de quatro anos passados. Era uma carta que parecia não ter fim, escrita à máquina em várias páginas de papel amarelo de segunda classe, e ele estava tendo alguma dificuldade para mantê-la seca sobre as duas ilhas formadas por seus joelhos. À sua direita, um cigarro que parecia úmido equilibrava-se na ponta de uma saboneteira esmaltada e, sem dúvida, ainda estava bem aceso, pois de vez em quando ele o pegava e dava uma tragada ou duas, sem precisar tirar os olhos da sua carta. Suas cinzas invariàvelmente caíam dentro da banheira, ora diretamente, ora rolando pelas páginas da carta. Parecia não perceber a queda da cinza. Dava sinais de perceber apenas, vagamente, que o calor da água estava começando a ter efeito de desidratação sobre ele. Na medida em que se alongava o tempo em que estava lendo ou relendo a carta, mais freqüentemente usava as costas da mão para enxugar a testa e o lábio superior...

Com base nesse mosaico de pormenores e gestos, servindo-se de pedaços de conversas e esboços de situações, Salinger cria um máximo de atmosfera e descobre aspectos novos da realidade psicológica e social. Suas estórias não têm comentários ou propaganda e são interessantes, prendem o leitor, talvez precisamente por essa razão. Em Salinger, a realidade é redescoberta por jovens entediados pelo mundo que os cerca e empenhados, de um modo ou de outro, na busca de um sentido para a vida. Nessa forma nova e extraordinariamente sutil de crítica social, a obra de Salinger tornava-se válida e bastante interessante, superando de muito o *behaviorismo* do "anti-romance". O mundo ças: por isso, aparece como realidade inesperada e surpreendente e não como um sistema convencional circunscrito por frases feitas. Um exemplo semelhante nos é dado pelo filme *Zazie dans le Métro* (baseado num romance de Raymond Queneau), onde uma garotinha da província descobre o mundo parisiense dos adultos, a repugnante realidade de um sistema no qual um brinquedo se transforma em uma bomba, um fósforo pode fazer um edifício ir pelos ares, as fachadas dos prédios se desmoronam e o terror fascista, o crime e o medo se cultivam nas ruínas. Quando, no final, a mãe da criança, voltando de um encontro com um amante, pergunta-lhe como ela passara o dia, Zazie responde, com escárnio: *J'ai vieilli* (Envelheci). A contrapartida positiva, inesquecivelmente bela, desse filme amargo que mostra a descoberta do mundo capitalista por uma criança pode ser considerada existente no filme soviético *Um Homem Caminha na Direção do Sol*, no qual outra criança descobre o mundo em que o socialismo se desenvolve. Esses dois filmes deveriam ser exibidos conjuntamente em toda a Terra. Representariam a mais poderosa das possíveis provas de duas coisas: 1) do contraste colossal — visto inconvencionalmente, sem propaganda ou falso *pathos* — que existe entre os dois mundos e; 2) da fascinante possibilidade de serem apresentados ambos os mundos com métodos semelhantes de arte moderna.

Muitos escritores e artistas modernos revelam a convicção de que a realidade contemporânea nada tem a ver com a expressão que lhe querem dar os clichês gastos, a convicção de que é necessário descobrir situações novas, características do nosso tempo, e criar novas imagens para expressá-las. Eisenstein, Mayacovsky, Chaplin, Kafka, Brecht, Joyce, O'Casey, Makarenko, Faulkner, Léger e Picasso, todos se acham entre os grandes pesquisadores da nossa época. Propositadamente, misturei os nomes de artistas socialistas e não-socialistas, considerando que a rejeição dos clichês e a busca de imagens novas são comuns a uns e outros. O que os distingue uns dos outros não é o método, mas a perspectiva.

As *Teses sobre Filosofia da História*, de Walter Benjamin, incluem o seguinte trecho:

> Há um quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*. Mostra um anjo que parece estar recuando ante alguma coisa para a qual se dirige o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca se acha aberta, suas asas alçadas. Essa deve ser a aparência do anjo da história. Tem a face voltada para o passado. Onde enxergamos um encadeamento de acontecimentos, ele só vê uma única catástrofe fabricando ruínas após ruínas e jogando-as a seus pés. Seguramente gostaria de se deter ali, despertando os mortos e recompondo os assassinados. Mas uma tempestade vinda do paraíso lhe sopra as asas e empurra-o sem que o anjo lhe possa opor resistência. Essa tempestade sopra inexoravelmente na direção do futuro, para o qual o anjo está de costas; o anjo fita as ruínas, enquanto não é levado para cima. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

O mesmo anjo inspirou Proust e Joyce, Kafka e Eliot: os fragmentos estilhaçados do passado, o passado como realidade, foram esses os temas trabalhados pela imaginação criadora de tais autores. No filme *L'Année dernière à Marienbad*, cujo roteiro foi escrito por Robbe-Grillet, o presente se compõe de máscaras, de fantasmas e de sons de passos na areia, o futuro se perde em completa escuridão e só as imagens pétreas da memória são reais. O anjo de Mayacovsky e de Brecht é diferente. Tem outra face, voltada para o futuro. Trata-se de outro "Angelus Novus", que não enxerga apenas o que jaz em ruínas, mas discerne também o que está por completar, o que é ainda difícil de ver, o que por vezes é obscuro e estranho. A realidade vista por este outro anjo não se limita ao que já se tornou fatual, mas abrange também aquilo que é *possível*. As realidades e situações essenciais que ele descobre não são idílicas, porém são encorajadas, não são lisonjeiras, porém mostram o caminho para a frente.

Kafka sonhava com um anjo que subitamente se transformava numa coisa morta e lhe aparecia "não como um anjo vivo, mas apenas como uma figura pintada de proa de navio, do tipo daquelas que a gente vê, penduradas no teto das tavernas de marinheiros. Nada mais. . ." E era um sonho horrível, no qual todas as criaturas vivas iam-se transformando em objetos. Eisenstein, no *Encouraçado Potemkin*, descobriu a situação oposta. Quando os canhões estão apontados para o navio rebelado e inesperadamente mudam de alvo, recusando-se a atirar, a vitória dos homens sobre aqueles engenhos sem vida abala o espectador. A livre decisão dos homens se comunica aos próprios objetos. E uma das grandes funções da arte numa época de imenso poder mecânico é a de mostrar que existem decisões livres, que o homem é capaz de criar as situações de que precisa, as situações para as quais se inclina a sua vontade. Chaplin, igualmente, nas suas grotescas paródias da vida cotidiana, salienta essa vitória: não se trata da vitória em um acontecimento revolucionário, como ocorre com Eisenstein, mas de qualquer modo se trata da vitória do homem em geral. E, em *Tempos Modernos,* por exemplo, trata-se da vitória de um homem escravizado à máquina sobre a própria máquina. Picasso, usando os meios específicos de um pintor, mostrou um mundo dilacerado em milhões de pedaços; e fê-lo não como a expressão de um destino impessoal ou de um acontecimento cósmico, mas como *Guernica,* isto é, como a existência humana ameaçada pela ditadura fascista. Este magnífico quadro não se limita a representar a realidade na mais concentrada das suas formas: toma partido em favor da humanidade torturada e formula a sua acusação em termos pictóricos. Se fosse um caso do chamado "formalismo", Picasso não teria dado ao seu quadro o nome de *Guernica* e sim o de *Explosão, Destruição, Sob o Signo do Touro,* ou qualquer coisa parecida. Não cabe a um antifascista perguntar: "O que significa este quadro?" A pergunta deve ser deixada para os fascistas, quando a consciência de culpa deles os faz desviarem os olhos da pintura. Quando centenas de quadros históricos acadêmicos e pastiches de telas clássicas que hoje se apresentam como realistas estiverem todos há muito esquecidos, nossos netos reconhecerão uma crônica do nosso tempo nessa obra amarga, tremenda e extremamente realista.

E, por fim, temos Brecht. Na obra brechtiana, a situação nova é freqüentemente o próprio reverso da velha, com a qual estávamos familiarizados. No *Círculo de Giz Caucasiano,* por exemplo, o julgamento de Salomão dos tempos patriarcais é substituído por um julgamento mais humano: a criança não é devolvida à sua mãe verdadeira e fica com a mulher que a tratou de maneira verdadeiramente maternal. Ou na situação do

Galileu: o homem que sabe, compreende e conhece as coisas, mas se recusa a ser um herói, o homem que se opõe à superstição e à intolerância, mas se rebaixa ao nível da lama para que sua obra lhe possa sobreviver. Essas cenas que fixam situações novas e essenciais vão criando cada vez mais uma imagem total da nova realidade, lutando contra clichês, dogmas, frases feitas, lutando contra o mundo ilusório dos catálogos, dos fichários e dos pseudofatos, contra os preconceitos, as convenções e tudo aquilo que é versão oficial da "realidade".

A imagem total da nova realidade — essa imagem de que tratamos — não pode ser alcançada sem a filosofia dialética do marxismo. Mas os artistas e escritores não-marxistas também participam do descobrimento do mundo em que vivemos e lhe dão expressão artística em muitos dos seus aspectos. Todo esforço conseqüente para apresentar a realidade sem preconceitos, isto é, com toda a sinceridade, ajuda-nos a avançar. Por si só, a sinceridade pode representar de maneira apenas fragmentária a complexa realidade do nosso tempo. Sem a sinceridade, contudo, não se pode fazer coisa alguma.

A arte e as massas

Os esforços da literatura e da arte socialistas para descobrir as novas realidades sociais foram temporariamente inibidos pela burocracia e mesmo hoje esses esforços estão sujeitos a sofrer eventual oposição burocrática. A natureza problemática do estágio de transição em que vivemos, entretanto, tem causas mais profundas do que a simples interferência burocrática. A tarefa decisiva da literatura e da arte socialistas contemporâneas — a tarefa de representar a nova realidade através de meios de expressão adequados a ela — está intimamente ligada a outro problema do nosso tempo: o ingresso de milhões de pessoas na vida cultural.

Quando Goethe escreveu o seu *Fausto*, noventa por cento dos habitantes do grão-ducado de Weimar eram iletrados. A arte e a literatura eram privilégio de uma elite reduzida. A sociedade industrializada, contudo, precisa de gente que saiba ler e escrever. O conhecimento, com sua necessidade de mais conhecimento, desenvolve-se juntamente com a indústria. "Tem sido sempre das mais importantes funções da arte", escreveu Walter Benjamin, "a de criar uma demanda para cuja plena satisfação ainda não soou a hora". E André Breton disse: "Uma obra de arte só é válida se passam através dela tremores provenientes do futuro". Porém, ao lado dessa antecipação de necessidades futuras levadas a efeito pela *avant-garde*, existe também uma necessidade presente por satisfazer, e esta necessidade presente assume a forma geral de demanda por entretenimento. O lucro obtido na satisfação dessa demanda por entretenimento é o alvo principal dos produtores e distribuidores da chamada "arte para as massas" no mundo capitalista. As imensas possibilidades abertas para a reprodução mecânica permitem a distribuição de bons livros em grande escala, permitem a reprodução de bons quadros em grande quantidade, a ampla difusão de boa música e a exibição de bons filmes a milhões de pessoas. Por outro lado, entretanto, o mundo capitalista descobriu ricas possibilidades de lucro através da produção de narcóticos. O produtor de tais narcóticos parte da convicção de que a maior parte dos consumidores é composta de trogloditas cujos instintos bárbaros devem ser satisfeitos. Com base nessa convicção, ele passa em seguida a acirrar esses instintos, procurando mantê-los despertados e sistematicamente estimulando-os. As imagens de sonho se comercializam: a menina pobre que se casa com um milionário, o rapaz simples que, através da pura força bruta, vence todos os obstáculos e oposições de um mundo hostil, sofisticado. O conto de fadas é exumado, modernizado e industrializado em larga escala. E tudo isso ocorre em uma época na qual os artistas e escritores lutam contra os clichês e procuram dolorosamente meios de expressão novos capazes de representar a nova realidade!

A discrepância é alarmante. De um lado, a necessária busca de novos meios para exprimir novas realidades, a consciência de que "os nossos meios artísticos se exauriram, estão esgotados; estamos cansados deles, experimentamos novos caminhos" (Thomas Mann). De outro lado, massas de seres humanos para os quais mesmo a velha arte é algo de inteiramente novo, seres que ainda não aprenderam a distinguir o bom do ruim, seres cujo gosto artístico ainda está por se formar, cuja capacidade de apreciar as qualidades artísticas precisa ser desenvolvida. No romance *Doktor Faustus* de Thomas Mann, o personagem principal, que é o compositor Adrian Leverkühn, acredita que a arte precisa libertar-se "de ficar só com uma elite a que damos o nome de 'público', pois esta elite em breve não mais existirá e, de fato, atualmente já não existe. E, quando ela deixar de existir de todo, a arte ficará completamente sozinha, mortalmente só, a menos que encontre um caminho para o 'povo', ou, para dizê-lo em termos menos românticos, a menos que encontre um caminho para os homens". Isso ocorrendo, a arte poderia "mais uma vez se ver como serva da comunidade, uma comunidade que não *tivesse* uma cultura, mas talvez *fosse* uma cultura. . ., uma arte intimamente vinculada ao gênero humano".

Na União Soviética, há um intenso esforço no sentido de se conseguir isso. No derradeiro mundo burguês, a arte é encarada como uma espécie de "hobby", uma distração, que não merece a atenção de pessoas ocupadas com assuntos sérios, tais como política e negócios. O mundo socialista, porém, leva a arte a sério. Discuti, em Moscou, a respeito de Yessenin, Blok, Mayacovsky, Yevtushenko e Voznessensky, com jovens operários e admirei a inteligência e o conhecimento deles. Novos livros, novos filmes, novas peças de teatro e novas composições musicais são não apenas consumidos por milhares e até milhões de pessoas como também suscitam apaixonados debates. O poder educacional e social das palavras e das imagens é pacificamente reconhecido. Uma obra de arte é encarada não como um acontecimento efêmero, mas como uma ação cujas conseqüências alcançam muito longe: nascida do real, ela reage sobre a realidade. Jovens discutem uma noite inteira a propósito de um poema. A poesia está nas ruas. Uma discussão sobre os personagens e situações de um romance envolve problemas decisivos da vida social e da filosofia. A arte e a discussão sobre a arte desempenham um papel vanguardeiro e impulsionador na vida do mundo socialista.

Essa atitude de "levar a arte a sério", por esplêndida que nho que vai da arte ao homem — o caminho para "uma arte intimamente vinculada ao gênero humano" — não é o da distância mais curta entre uma Secretaria do Partido e uma organização qualquer. É um caminho necessariamente longo, que atravessa diversas e variadas experiências dos artistas e implica uma ampla e generosa educação gradual das massas. O que é alarmante no mundo capitalista não é o "formalismo", não são os quadros abstratos, os poemas herméticos, não é a *serial music* nem o "anti-romance": o perigo real e terrível reside nas produções — produções muito concretas, terra-a-terra, "realistas", se quiserem — de filmes imbecilizantes, estórias em quadrinhos idiotizadoras, mercadorias voltadas para a promoção da brutalidade, o vício e o crime. O anticomunismo não usa métodos "abstratos". A guerra não é preparada com obras de arte sutis, mas com uma dieta ideológica de feijão e arroz. Na União Soviética, encontram-se peças enfadonhas, livros enfadonhos e filmes enfadonhos, lado a lado com peças, livros e filmes excelentes; encontra-se a falta de gosto lado a lado com a fina sensibilidade artística; encontra-se o sentimentalismo pegajoso lado a lado com a verdade apaixonada: mas nunca se encontra a imundície corruptora e maléfica da "arte para as massas" que o capitalismo estimula. Semelhante diferença não deve ser subestimada. O elemento negativo na União Soviética — o apêgo a formas de expressão não mais adequadas aos novos tempos — é apenas um problema de transição.

Os primeiros automóveis foram desenhados como carros puxados por cavalos. Mas o novo conteúdo propulsor — o motor — veio a preponderar sobre a velha casca; novas formas se desenvolveram a partir das exigências da crescente velocidade; a tecnologia tornou-se a parteira de um novo tipo de beleza. O senso estético de cada classe vitoriosa usualmente parte daquilo que a velha classe deixou ao cair e tende a criar uma nova vida mantendo a antiga fachada. Com a ascensão da burguesia inglesa no seculo XVIII, a arquitetura gótica tornou-se subitamente "moderna" e as ruínas dela tornaram-se atrações muito apreciadas. Os burgueses alimentavam a fantasia de possuírem castelos — mais do que isso, ruínas de castelos — símbolos de um passado nobre. Em 1760, um comerciante nobre chamado

Sterling adaptou determinada ruínas para a sua residência e fê-lo com tamanha arte que "você acreditaria que elas estão prestes a desabar sobre a sua cabeça". Um século mais tarde, a ascensão da burguesia alemã e da burguesia austríaca levou a um problema semelhante. Uma arquitetura de hipocrisia triunfante, um neogótico pastichado apareceram. Estabelecimentos bancários construíam-se como castelos, estações ferroviárias construíam-se como catedrais. Adolf Loos, um dos pioneiros da arquitetura moderna, afirmou que tal ornamentação era "criminosa" e viu nas fachadas rebuscadas e pretensiosas das habitações e casas comerciais uma expressão da hipocrisia inerente à burguesia.

De modo parecido, numerosos elementos da classe operária, politicamente vitoriosos, começam por adotar o gosto da pequena-burguesia. Como resultado, estabelece-se inicialmente uma discrepância entre as idéias artísticas de muitos intelectuais progressistas e as idéias artísticas da maior parte da classe operária. Pode até acontecer que a separação entre aquilo que é socialmente progressista e aquilo que é moderno na arte chegue a ser tão absurdamente grande que o próprio termo "moderno" passe a ser pejorativo nos lábios de certas autoridades. As gerações mais novas vão gradualmente superando essa curiosa contradição, de vez que querem ser progressistas, mas também querem ser modernas, procuram um novo estilo de vida (um modo de viver apropriado para os novos tempos), mas estendem o seu interesse a outros tipos de inovações. Trava-se uma luta entre o velho e o novo na esfera da cultura e os apologistas dos velhos padrões são levados a invocar, com freqüência, "os saudáveis instintos do homem comum". Devo confessar que essa expressão me faz mal: não me posso impedir de lhe reconhecer um acompanhamento de conformismo. Existirá, realmente, este tão louvado "homem comum", homem "simples", leitor sem sofisticação, ouvinte, espectador e visitante "puro" das exposições de pintura ou escultura? E, ainda que exista, será ele a Corte Suprema nas decisões concernentes ao valor estético, será ele a personalidade multiforme e plenamente desenvolvida que o comunismo quer formar? O "homem comum" é uma criação de condições sociais primitivas que produziriam obras de arte compostas de instinto, intuição e tradição. É um produto que se vai tornando cada vez mais raro na nossa civilização urbana e industrializada. A combinação de espontaneidade e costumes sociais característica dos bardos da época feudal está perdida: a indústria e a cidade exerceram sobre ela um efeito desintegrador. O homem, na sociedade industrial, acha-se exposto a numerosos e diversos estímulos e sensações. Seu senso estético não é *tabula rasa*: foi afetado por toda a massa das mercadorias que, uma vez produzidas, inundaram a sua vida desde a mais tenra infância. Seus critérios de apreciação artística são comumente preconceituosos. A opereta vienense triunfaria sobre Mozart em qualquer plebiscito, salvo raras exceções.

O "homem comum" pertence ao mundo ilusório dos clichês; existe tão pouco como "o trabalhador" ou "o intelectual". Mesmo no mundo capitalista, com sua tendência comercial para o nivelamento, a supressão das diferenças culturais, tais diferenças persistem e são muito maiores do que podem supor os simplistas. O efeito da produção em massa de mercadorias de qualidade inferior é grande, mas não lhe falta absolutamente uma oposição espontânea. Uma exibição de pinturas e desenhos feitos por ferroviários austríacos realizou-se recentemente em Viena. Contrariamente ao que se esperava, apenas um terço dos trabalhos era constituído pela usual mistura de naturalismo e falsa doçura; os outros dois terços revelam influências de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso e artistas modernos austríacos. Seria completamente errado supor que "os operários", os "homens comuns", repelem instintivamente a arte moderna: a porcentagem de trabalhadores que preferem a arte convencional não é provavelmente mais elevada que a porcentagem de homens de negócios, diretores de empresas e políticos.

A grande tarefa de uma sociedade socialista, na qual o "mercado artístico" já não seja alimentado por mercadorias produzidas em massa por especuladores capitalistas, é, portanto, uma tarefa dupla: 1) educar o público para um desfrute apropriado da arte, isto é, elevar o nível de compreensão e discernimento do público; 2) enfatizar a responsabilidade social do artista. Esta responsabilidade social não implica que o artista aceite as imposições do gosto dominante, não implica que ele escreva, pinte ou componha como seja quem for ordene; significa — isso sim — que, ao invés de trabalhar no vazio, ele reconhece que, em última análise, é comissionado pela sociedade. Há muitos casos nos quais esse comissionamento social não coincide com o comissionamento explícito de qualquer instituição social determinada: e Mayacovsky observou isso há muito tempo com relação ao Partido Comunista. Uma obra de arte não está obrigada a ser entendida e aprovada em princípio — particularmente — por quem quer que seja. A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas. Quando o artista descobre novas realidades, porém, ele não o consegue apenas para si mesmo; ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vêm e para onde vão. O artista produz para uma comunidade. Perdeu-se de vista esse fato no mundo capitalista, mas ele não era posto em dúvida na velha Atenas ou na época da arte gótica. A desejável síntese entre a liberdade individual do artista e a sua harmonia com a coletividade não pode ser conseguida de uma só vez; requer um pensamento nada dogmático e uma paciente experimentação. Toda grande revolução é uma síntese explosiva, mas está sempre sujeita a distúrbios, perturbações no equilíbrio dinâmico, e novas sínteses vão-se tornando necessárias para o restabelecimento desse equilíbrio em condições que se transformam. A revolta romântica e individualista do jovem Mayacovsky extraía o seu grande conteúdo da revolução: realizava-se nela uma fusão das experiências pessoais e coletivas. Semelhante unidade jamais pode ser estática e em caso algum pode ser preservada ou mantida por decreto. A arte socialista deve procurar cumprir a tarefa de restabelecer essa unidade, através de um processo lento e doloroso, para erradicar, afinal, todos os sintomas de alienação.

Todos os tipos de equívoco podem surgir. A demanda de arte na União Soviética e nas democracias populares não pode ser plenamente satisfeita apenas pelas enormes edições dos clássicos ou pelas obras dos mais notáveis dentre os artistas e escritores socialistas. O anseio por uma arte que simplemente "divirta" é legítimo, e ao lado dos inovadores mais originais há lugar para grande número de artistas secundários. Os limites entre a arte de diversão e a arte séria não são nítidos nem fixos, ainda mais numa sociedade que deliberadamente procura educar todo o povo para familiarizá-lo com a cultura. Diversão não quer dizer tolice, tal como arte séria não quer dizer chatice; tanto a consciência social do artista como a educação do público deveriam ter isso em conta. Uma sociedade em marcha para o comunismo precisa de muitos livros, muitas peças de teatro e muitas obras musicais que divirtam, que sejam de fácil consumo e, ao mesmo tempo, sirvam para educar emocional e intelectualmente. Mas essa necessidade acarreta o perigo da simplificação exagerada e da propaganda que se disfarça sob um tom de elevação moral. Stendhal escreveu, quando moço: "Qualquer intenção moral, isto é, qualquer interesse particular do artista, em causa própria, mata a obra de arte". Nenhum artista socialista consegue trabalhar sem intenção moral, porém todos os artistas socialistas devem-se prevenir contra o "interesse particular, em causa própria", devem evitar que suas obras sofram uma simplificação em termos propagandísticos, devem elevá-las e purificá-las em termos artísticos. A mesma motivação deve subsistir para os artistas que produzem "arte para entreter", isto é, arte para as necessidades do dia-a-dia. Numa sociedade socialista, as obras de entretenimento — como qualquer obra de arte — devem endereçar-se a seres humanos maduros, individualmente diferenciados, e não a um público padronizado, a risco de perderem a sua razão de ser do ponto de vista social.

Seria tolice menoscabar aqueles que produzem em grande quantidade obras literárias e musicais indiscutivelmente boas. Mas seria um erro muito mais sério apontá-los como exemplos e querer que sejam imitados neste ponto pelos que querem expressar novas realidades com novos meios artísticos. Podemos compreender por que numerosos artistas socialistas se apegam a velhos estilos durante os difíceis períodos de transição: mesmo numa sociedade socialista, cuja própria essência é o novo, são sentidas como necessárias certas tendências conservadoras; e, na luta contra elas, o novo deverá precisamente desenvolver-se de maneira mais vigorosa e resoluta. São os artistas originais, entretanto, que criam os novos estilos; e são eles — artistas como Mayacovsky, Eisenstein, Brecht ou Eisler — que sobrevivem, no futuro. Hoje em dia, não apenas no mundo socialista como no mundo capitalista, o novo vem provando ser melhor do que jam fundamentalmente antagônicos e embora a competição, a luta entre eles, seja um dos problemas centrais da nova realidade social, muitos elementos da vida moderna são comuns a ambos os sistemas: a industrialização, o desenvolvimento tecnológico, a ciência, as grandes cidades, a velocidade, o ritmo, muitas experiências modernas, sensações e estímulos. A vida em uma grande metrópole requer uma expressão diversa daquela que é adequada à vida em uma pequena cidade da província. A experiência da natureza adquirida por um esquiador ou um motociclista é outra que não a do camponês ou a de alguém que passeia a pé. O conteúdo e o estilo de vida da moderna classe operária e dos seus intelectuais não mais possuem uma ligação direta com os métodos poéticos do século passado. Vemos, ouvimos e associamos imagens de modo diverso do de nossos antepassados. As coisas que os chocaram em arte — as cores dos impressionistas e as dissonâncias de Wagner — já não nos incomodam em absoluto. O grande público de nossos dias já se familiarizou com tais coisas e nem mesmo pensa nelas mais como "modernas".

A cibernética trouxe a possibilidade de máquinas darem respostas teóricas a questões concernentes a áreas inexploradas da realidade e a possibilidade destas respostas estarem além do poder de compreensão do cérebro humano. A ciência não capitulou diante dessas possibilidades vertiginosas nem desprezou com desdém as soluções encontradas pelos computadores em decorrência do cérebro humano ainda não as poder decifrar. Ao contrário, os cientistas disseram somente que se poderia tornar necessário construir "amplificadores cerebrais" cibernéticos a fim de equipar o cérebro humano com os meios indispensáveis à utilização eficaz dos novos conceitos. A ciência e a arte são duas formas muito diversas de dominação da realidade e qualquer comparação direta entre elas tende a acarretar equívocos. Contudo, é igualmente verdadeiro que a arte também descobre novas áreas da realidade, tornando visível e audível o que antes era invisível e inaudível. A compreensão artística, tal como a compreensão científica, não é uma *constante*: pode-se estender e precisar por meio de "amplificadores". O socialismo, convencido da infinita capacidade do homem para desenvolver-se, não tem por que repelir o novo em campo algum unicamente por ser novo: ao contrário, ele se dispõe a usar "amplificadores" para esclarecer aquilo que de início possa parecer-lhe incompreensível e, com base no esclarecimento, ele se dispõe a submetê-lo ao exame apurado e à cuidadosa análise.

Com certa freqüência, os meios de expressão artística descobertos a partir da metade do século passado são todos postos no mesmo saco e condenados como "decadentes". É certamente verdade que o mundo burguês é um mundo em declínio e que, portanto, por sua própria natureza, é decadente. Mas não se trata absolutamente de um todo homogêneo e sim, ao contrário, de um conjunto notavelmente rico de contradições, contradições existentes não só entre a burguesia e a classe operária como também no interior de cada classe e de cada camada ou estrato social. A luta entre o velho e o novo assume forma particularmente violenta entre os intelectuais. O que é novo não está, naturalmente, *ipso facto,* do lado da classe operária; a coisa é bem mais complicada. Por um lado, muitos operários foram contaminados pela decadência da burguesia; por outro, o mundo capitalista está sendo incessantemente influenciado pela existência do mundo socialista e essa influência é de natureza contraditória, pois não se limita a acirrar o antagonismo e estimula também a investigação intelectual. Os protestos de artistas contra o mundo capitalista, as reações diretas ou indiretas dos artistas em face do fato comunista, a descoberta por eles da complexidade da realidade comtemporânea, tudo isso dá origem a novas formas e novos meios de expressão, nos quais a decadência do velho se mistura indissociavelmente à fermentação do novo. Em muitos casos, é impossível distinguir entre o que não vai durar e o que será mantido como válido para o futuro. A condenação global de todos os elementos modernos na literatura e na arte do mundo capitalista, considerados indistintamente como mostras de "corrupção", é tão infeliz como aquela idéia de Lassalle, já criticada por Marx, segundo a qual as demais classes, quando confrontadas com a classe operária, apareceriam como uma massa uniformemente reacionária. Semelhante uniformidade compacta não existe na política, não existe na arte de qualquer período e, muito menos, na arte do nosso

A persistência de elementos conservadores no mundo socialista e a idealização da figura do "homem comum" ou "homem simples" como árbitro final para a decisão das questões artísticas manifestam tendências retrógradas. É uma característica do irresistível avanço ao socialismo a de que o "homem comum" ou "homem simples" se vá transformando gradualmente em um homem sutil e altamente diferenciado. A estrutura de um povo pode mudar mais rapidamente do que a mentalidade de certos administradores. Atualmente, já se vai apagando a linha divisória entre o operário altamente qualificado e o intelectual técnico; a classe operária e a intelectualidade estão começando a se fundir: filhos e filhas de operários aperfeiçoam seus estudos, adquirem gosto pela aventura intelectual, pela experiência artística ousada. Sorriem quando os pais estremecem de horror em face das obras de Moore, Léger e Picasso ou rejeitam Rimbaud, Yeats e Rilke como "obscuros", ou, ainda, quando consideram demoníaca a música dodecafônica. A jovem geração, no mundo socialista, não será privada do seu direito de conhecer essas coisas. E nem vai ficar nisso. Há novos filmes soviéticos, há certos trabalhos de alguns jovens escritores, pintores e escultores que justificam a convicção de que nos achamos prestes a ver um florescimento da arte soviética no qual o conteúdo socialista se expressará triunfalmente numa forma verdadeiramente moderna.

Entre a ascensão e a queda

O derradeiro mundo burguês ainda é capaz de produzir arte importante (e a existência do desafio constituído pelo mundo socialista, as soluções intelectuais e morais por este colocadas, sem dúvida, contribuem para isso). Em termos de perspectiva para o futuro, entretanto, a visão da arte socialista leva vantagem sobre a recente arte burguesa. Esta última, embora tenha muito para oferecer, carece de uma perspectiva histórica que lhe dê mais esperanças no futuro. A despeito de todas as decepções, a perspectiva que leva a confiar em um futuro concretamente melhor pertence ao socialismo, ao mundo socialista. É uma questão que transcende a fartura de pão e os mísseis espaciais, vai além da prosperidade e da perfeição técnica: é uma questão que envolve o "sentido da vida", um sentido que não seja metafísico e sim humanista.

A despeito de todos os conflitos internos de que vem sofrendo, o socialismo mantém inabalada a confiança nas ilimitadas possibilidades que se abrem para o homem. A visão do futuro que se expressa em muitos dos mais bem dotados e mais sinceros artistas e escritores do derradeiro mundo burguês é negativa, apocalíptica. Um otimismo superficial não pode servir de contrapeso a essa visão sombria, pois a verdade é que, pela primeira vez na história, o suicídio da raça humana tornou-se uma efetiva possibilidade. Já há muitos anos, um dos aforismos de Karl Kraus havia antecipado isso: "O moderno final do mundo estará por vir quando as máquinas se tornarem perfeitas e, ao mesmo tempo, for constatada a incapacidade do homem para um funcionamento eficiente". A consciência humana se atrasou muito em relação ao progresso técnico. Os artistas e escritores socialistas não podem, pois, combater com superficialidade a visão sombria do futuro, tal como ela é encontrada na arte e na literatura burguesas. Mesmo que a vida perdurasse depois de uma guerra atômica, numa paisagem lunar e sob uma atmosfera infetada, tal vida nada teria a ver com a imagem de um mundo socialista.

Evitar a guerra é, por conseguinte, o dever de todos os homens razoáveis, sob todos os sistemas sociais. Aqueles que se desesperam e deixam de crer na força da razão são levados a encarar a catástrofe como inevitável; e a pálida sombra da destruição se projeta sobre o trabalho deles. Contra a *possibilidade* do fim do mundo, a arte socialista acena com outra *possibilidade*: a de um mundo mais racional, quer dizer, mais humano. A segunda possibilidade é tão pouco preestabelecida quanto a primeira é inevitável. A escolha, mais do que nunca, está nas mãos dos indivíduos. As linhas de Hebbel são mais verdadeiras agora do que em qualquer outra época:

Du has vielleicht
gerade jetzt dein Schicksal in den Händen
und kannst es wenden, wie es dir gefällt.
Für jeden Menschen kommt der Augenblick
in dem der Lenker seines Stern ihm selbst
die Zügel übergibt...

(Teu destino talvez esteja agora, neste exato momento, em tuas mãos e podes moldá-lo conforme te apraz. Para todo ser humano chega o momento no qual aquele que lhe dirige a vida coloca as rédeas em suas próprias mãos...)

Em um mundo no qual a força concentrada é tão grande e a ação dessa força é tão obscura, muitas pessoas são levadas a pensar que suas decisões pessoais não importam e acabam por se abandonar à "fatalidade". Em semelhante situação, o problema central da arte socialista há de ser o de mostrar os homens acima dos objetos anônimos e apresentar a possibilidade da vitória humana sobre tais objetos, sem frases grandiloqüentes e sem excessivo otimismo. O tremendo romance de Faulkner intitulado *Sanctuary* — uma tragédia da impotência de seres humanos que, quando tentam superar a dilaceração que lhes é imposta pela situação social, destroem-se ou retornam ao passado — ainda não teve a sua contrapartida socialista. *O Caminho para o Calvário* de Alexis Tolstói trata de um tema análoga, mas enfoca-o nas circunstâncias especiais de uma emergência revolucionária. Um escritor que aborde esse tema, hoje, precisará ter, além do talento de um Faulkner, uma sinceridade absoluta e a firme determinação de ignorar quaisquer considerações táticas, por válidas que possam ser. A teoria surgida na época estalinista segundo a qual não deveriam existir conflitos profundos e soluções trágicas numa sociedade socialista e que os romances, por conseguinte, deveriam terminar bem em tal sociedade, tal como a teoria — igualmente falsa — segundo a qual a luta de classes assumia maior intensidade sob o socialismo, já foi sumariamente arquivada. Mas ainda perdura a tendência para diminuir as dimensões dos conflitos e para enquadrar a realidade a partir de esquemas superficialmente muito otimistas.

Quanto menos a arte socialista confundir sua visão do futuro com uma idealização do presente, tanto mais ganhará em autoridade e poder de convicção. O genuíno desespero de artistas e escritores sérios do derradeiro mundo burguês não pode ser tranqüilamente condenado sob o rótulo de "decadente" nem com base no argumento de que, afinal, no plano de conjunto da história mundial, tudo tem seguido uma direção ascensional e conforme a uma *ratio*. A contingência apocalíptica deve ser reconhecida como *possível* e mostrada como *evitável*. Isso não significa, é claro, que o tema exclusivo de toda a arte socialista deva ser agora a luta pela paz. Significa — isso sim — que a idéia da inevitabilidade do desastre, tão comum na arte burguesa do nosso tempo, deve ser enfrentada por obras que mostrem como é possível evitar a catástrofe. Porém tais obras precisam ser reais, precisam não estar adornadas para servirem objetivos propagandísticos.

Se a salvaguarda da paz é a grande tarefa comum — e tudo indica que o seja — a arte socialista não deve concentrar toda a sua atenção nos problemas internos dos países socialistas: deve falar amplamente à humanidade, trazendo uma contribuição essencial à arte mundial. As obras de Gorki, Mayacovsky, Isaac Babel, Alexis Tolstói, Eisenstein e Pudovkin influíram em um vasto público não-socialista; inversamente, Chaplin, De Sica, Faulkner, Hemingway, Lorca e Yeats exerceram influência em artistas e público dos países socialistas. Apesar de pertencermos a sistemas sociais diversos e de possuirmos ideais e objetos diferentes, vivemos sempre no mesmo mundo. E este nosso mundo precisa tanto da literatura russa como da literatura americana; precisa tanto da música russa como da francesa ou austríaca; precisa tanto dos filmes japoneses como dos ingleses ou soviéticos; precisa tanto dos pintores modernos mexicanos como de Henry Moore, tanto de Brecht como de O'Casey, tanto de Picasso como de Chagall. As lutas políticas entre os dois sistemas continuarão, mas é uma condição para a sobrevivência de todos nós a de que se realizem sob a vigência da paz mundial. Para isso, é preciso que os homens de ambos os lados não fiquem falando no vazio, que cada um entenda os problemas do outro, seus ideais, seus anseios. Esta é precisamente uma das maiores funções da literatura e arte contemporâneas.

O sonho para depois de amanhã

Uma linha oposta de argumentação poderia desenvolver-se da seguinte maneira: "Que tranqüila confiança esta sua! O que é que faz com que você se sinta tão seguro da necessidade da arte? A arte vai muito mal das pernas. Foi superada pela ciência e pela tecnologia. Numa época na qual a espécie humana já pode voar à Lua, ainda haverá necessidade de poetas fazendo da Lua o tema das suas canções? O avião a jato é mais veloz do que os deuses, o helicóptero é mais eficiente do que Pégaso. O astronauta pode enxergar aquilo que o poeta só podia ver em sonhos. Lembre-se do Caim de Byron voando pelo espaço ao lado de Lúcifer:

> Caim: *Deus, demônio ou o que quer que sejas,*
> *dize-me: aquilo lá será a nossa terra?*
> Lúcifer: *Não reconheces a poeira*
> *de que se formou o teu pai?*
> Caim: *Será?*
> *Aquele pequeno círculo azul,*
> *flutuando no éter . . .?*

Os relatórios em prosa de Gagarin, Titov ou Glenn não serão mais expressivos do que esta visão em verso? Não será a arte uma atividade característica da meninice e da adolescência da humanidade? Não poderemos dispensá-la, agora que alcançamos a maturidade?

E poderia continuar assim: "Tornou-se claro que o capitalismo já não é mais capaz de produzir um novo renascimento das artes. E o socialismo será capaz disso? Podemos conceber o aparecimento de outro Homero, de outro Shakespeare, de outro Mozart ou Goethe? E, se aparecer, a sociedade precisará dele? Não será a arte uma invocação e um sucedâneo mágico da realidade por homens e para homens que não a conseguem dominar inteiramente? A arte não pressupõe, acaso, certa passividade mental, uma aceitação do sonho pela ação, da sombra pela realidade, da nuvem por Juno? Num futuro previsível, teremos máquinas cibernéticas perfeitas, capazes de controlar o real com precisão matemática. Não serão desviadas por sentimentos de qualquer espécie e nenhuma paixão as inclinará a erros. Que utilidade terá a arte numa era de total automatização, de forças produtivas altissimamente desenvolvidas e consumo ilimitado?

A isso, respondo que, realmente, no futuro, as máquinas finalmente substituirão os homens na execução de todo trabalho mecânico que venha a ser considerado indigno do esforço humano. Mas, na exata medida em que as máquinas se forem tornando mais eficientes e mais perfeitas, tornar-se-á igualmente claro que *a imperfeição é a grandeza do homem.* Tal como as máquinas cibernéticas, o homem é um sistema dinâmico que se aperfeiçoa a si mesmo; no entanto, não chega jamais à autosuficiência, abrindo-se sempre para a infinidade. Não lhe é possível tornar-se criatura de pura razão, obedecendo exclusivamente às leis da lógica. *Quod nunc ratio est, impetus ante fuit,* escreveu Ovídio. ("O que agora é razão, antes foi *ímpeto*"). E é essa paixão, essa imperfeição criadora que sempre distinguirá o homem da máquina.

Meu oponente invisível poderia dizer: "De acordo. A máquina perfeita não terá necessidade de expressar o seu sofrimento, porque não sofrerá; sem dor e sem alegria, irá solucionando os mistérios da realidade. Ainda que o homem nunca venha a possuir a infalibilidade absoluta da máquina, contudo, para que haveria de precisar da arte numa sociedade comunista? Você disse que a missão da arte é a de nos ajudar, já que somos seres fragmentários, desgraçados, solitários, vivendo no mundo incompreensível da sociedade dividida em classes; você disse que a arte deveria servir ao nosso desenvolvimento, contribuindo para uma vida mais rica e melhor assegurada, contribuindo, em outras palavras, para que sejamos mais humanos. Mas o que acontece quando é a própria sociedade (e não mais a arte) que salvaguarda uma vida verdadeiramente humana? A que sempre invocou uma humanidade que ainda não existia. Quando essa humanidade tiver sido alcançada, de que servirá a magia faustiana da arte?"

Perguntas dessa espécie são provocadas por esperanças ingênuas — ou receios ingênuos — de que o desenvolvimento humano um dia alcance uma meta final: a felicidade universal, a realização de todos os sonhos, o encerramento do curso histórico. Só a pré-história da humanidade, entretanto, é que já se cumpriu: o homem jamais será condenado à imobilidade do paraíso, jamais deixará de se desenvolver. Na verdade, o homem sempre quererá ser mais do que é, sempre se revoltará contra as limitações da sua natureza, sempre lutará pela imortalidade. Se alguma vez se desvanecesse o anseio de tudo conhecer e tudo poder, o homem já não seria mais homem. Assim, ele sempre necessitará da ciência, para desvendar todos os possíveis segredos da natureza e dominá-la. E sempre necessitará da arte para se familiarizar com a sua própria vida e com aquela parte do real que a sua imaginação lhe diz ainda não ter sido devassada.

No primeiro período do desenvolvimento humano coletivo, a arte foi a grande arma que serviu de auxílio na luta contra a força misteriosa da natureza. Em sua origem, a arte foi magia: compunha, essencialmente, uma coisa só com a religião e a ciência. No segundo período do desenvolvimento — o período da divisão do trabalho, da separação das classes e do início dos antagonismos sociais — a arte se tornou um dos principais meios de aquisição da compreensão da natureza desses antagonismos, se tornou um meio de indicação daquilo que a realidade podia ser (mostrando a realidade tal como era) e um meio de superação da solidão individual, proporcionando a cada indivíduo uma ponte para aquilo que o unia aos demais, aquilo de que todos participavam. No mundo burguês atual, declinante, porém, neste mundo no qual a luta de classes se intensificou, a arte tende a se divorciar das idéias sociais, tende a encerrar-se com o indivíduo na sua desesperada alienação, tende a encorajar um egoísmo impotente e a transformar a realidade num falso mito, encobrindo-a com uma embriaguez ritualizada. E no mundo socialista de hoje, a arte tende a se subornar a comandos sociais muito particulares, tende a ser usada como mero meio de entretenimento e propaganda. Quando, porém, o terceiro período — o período do comunismo — for alcançado, quando o indivíduo e a comunidade já não estiverem em conflito, quando a sociedade sem classes puder ser instituída em uma base de abundância, a função da arte não será mais de magia ou de entretenimento.

Só com imensa dificuldade podemos imaginar como será semelhante arte; e a nossa visão dela, de resto, pode conter numerosos erros. O marxismo repele qualquer idealização utópica, com todo o rigor de uma ciência; no entanto, o seu mais precioso *background* é o de uma utopia. De modo que nos há de ser permitido, ao sonharmos com o futuro, construirmos o quadro de um mundo no qual os seres humanos, não mais exaustos pelo trabalho, não mais esmagados pelas preocupações com o dia de hoje ou atormentados pelas dúvidas e incertezas quanto ao dia de amanhã, tenham tempo e disposição para se porem em relações mais íntimas com a arte. Do que resultará uma arte "intimamente vinculada ao gênero humano" (para dizê-lo com as palavras de Thomas Mann).

Não há por que temer que uma sociedade próspera e altamente diferenciada acarrete um empobrecimento das artes. A diferenciação se realizará entre personalidade e não entre classes sociais, entre indivíduos e não entre máscaras de caracteres sociais. Tudo encorajará o intercâmbio entre o singular e o universal, entre a fantasia e a problematização racional, entre a razão e a paixão. Meios altamente desenvolvidos de reprodução artística permitirão ao "público" concretizar-se em indivíduos, cada um dos quais se familiarizará com a arte em sua própria casa e a seu modo. Ao mesmo tempo, festivais e competições de todo tipo estimularão a participação pública direta dos indivíduos no trabalho comum. Pode acontecer que, ao lado do romance, cuja função essencial é a de analisar e criticar a sociedade, se processe uma restauração da epopéia, pois a epopéia é a forma literária que afirma a realidade social. A tragédia, sem dúvida, continuará a existir, já que mesmo numa sociedade sem classes é inconcebível um desenvolvimento social sem conflitos e contradições, e já que o sombrio fascínio do homem pelo sangue e pela morte não é inteiramente passível de erradicação. Nosso gosto atual pelo grotesco e pela bufonaria na arte, por outro lado, pode ser mais do que a mera conseqüência da justaposição do cômico ao terrível, realizada pela vida moderna, pode ser o prenúncio de uma ressurreição da comédia. Até o presente, a comédia tem tido uma significação crítica, tem sido o riso que destrói, ou, para dizê-lo como Marx, tem sido "um alegre despedir-se do passado"; num futuro ainda distante, contudo, pode vir a refletir apenas a alegria da liberdade humana, o espírito dessa alegria.

Talvez seja mais do que o meu gosto pessoal, afinal, aquilo que me faz relacionar uns com os outros os nomes de Homero, Aristófanes, Villon, Giotto, Leonardo, Cervantes, Shakespeare, Brueghel, Goethe, Stendhal, Pushkin, Keller, Brecht, Picasso e, sobretudo, Mozart sempre e sempre Mozart. As diferenças existentes entre estes artistas servem para enfatizar algo que todos possuem em comum: a triunfante rejeição de tudo o que é pesado, puritano, opressivo. Em muitas de suas obras, a realidade foi destilada pela imaginação a tal ponto que parece não ter peso: a gravidade das coisas se desvanece, fica em suspenso entre o nada e o infinito. O terror não é suprimido, as causas do medo não são negadas, mas a graça tudo toca e nada permanece estranho à alegria vital. Na ilha de Caliban e Ariel, Próspero transforma a crueldade, as trevas e o sangue em comédia, em nuvens banhadas de luz. A magia da arte mistura o *parecer* ao *ser* e mistura a beleza ao nada.

> *. . .Esses nossos atores,*
> *Como eu já lhe disse, são todos espíritos*
> *E pairam no ar, etereamente:*
> . . . .
> *Somos feitos da substância*
> *De que se fazem os sonhos.*

A magia de Próspero se transforma a si mesma, no final, em "música celestial", em "encanto" e sábia alegria. O sorriso pintado por Leonardo é dessa mesma essência; também o é o céu luminoso contra o qual Stendhal eleva perfis brilhantes de paixões, fracassos e mortes. Da mesma assência é a síntese do iluminismo (da *Aufklärung*) e do romantismo, a síntese da razão e do gesto em Brecht. E Mozart é a expressão mais perfeita de semelhante arte: na música de Mozart a tensão é contida com tamanha delicadeza que as mais ligeiras variações produzem um *non plus ultra* de deleite. A varinha de condão empunhada por Próspero vai passando de uma geração a outra. A abundância de vida (e não apenas de bens de consumo!) prometida pelo comunismo permitirá a alegre comprovação de que "somos feitos da substância de que se fazem os sonhos".

O anseio romântico pela obra de arte "universal" (expressão de um anseio mais profundo, pela unidade do homem com o mundo e consigo mesmo) pode encontrar sua realização — ao contrário do que dizem as teorias de Wagner — em um novo tipo de comédia que aproveite todas as possibilidades do teatro e consiga criar uma síntese entre palavra e imagem, entre dança e música, entre lógica e arlequinada, entre sensualidade e razão. O martírio e o sacrifício, os rituais sangrentos e o incenso, os laços que prendem a arte à religião, tudo isso pertence à pré-história da humanidade, que se está acabando. E a comédia poderá vir a ser a expressão mais apropriada para a libertação do homem.

Em um de seus diálogos intitulado *Sobre a Estupidez na Arte*, Hanns Eisler escreve: "O queixume do pequeno-burguês decepcionado e cansado de mercadejar é uma coisa que também existe na música. E, na música sob o capitalismo, é a mais típica das características". Temos o direito de esperar que a música, no comunismo futuro, se venha a libertar de toda choramingação romântica, de toda afetação parva, de toda histeria e de toda propaganda grosseira. Podemos crer que terá ouvintes cujos nervos não serão exageradamente distendidos e cujos sentimentos não serão flacidamente amolecidos; que o seu efeito será antes de confortar do que de atordoar; que iluminará a mente ao invés de obscurecê-la. E, por mais que empregue inúmeros novos meios de expressão e jamais procure imitar o passado, nela haverá sempre de perdurar algo da serena riqueza de Mozart, da lúcida audácia de Mozart.

A função da pintura e da escultura, no futuro, já não será mais a de encher os museus. Haverá uma demanda, tanto pública como privada; e as salas, os salões, os estádios, as piscinas, as universidades, os aeroportos, os teatros, terão esculturas e pinturas que lhes comporão o caráter. As artes visuais provavelmente não se desenvolverão de acordo com um estilo uniforme, tal como tem ocorrido nos períodos anteriores de dominação de classe: a idéia de que a presença de um estilo uniforme é que caracteriza uma cultura pode vir a ser reconhecida como superada. Mais provavelmente, será uma ampla variedade de estilos que constituirá a nova característica de uma cultura pertencente a uma época na qual as nações se terão fundido, novas sínteses terão destruído as fixações estáticas e particularistas e o mundo terá prescindido de um centro dominante, quer se trate de um centro de classe ou de nação. Numa sociedade sem classes, encontraremos, assim, uma *multiplicidade de estilos*.

Sendo mortal e, por conseguinte, imperfeito, o homem sempre se verá como parte de uma realidade infinita que o circunda e sempre se achará em luta contra ela. Volta e meia se defrontará com a contradição constituída pelo fato de ser ele um "Eu" limitado e, ao mesmo tempo, fazer parte de um todo ilimitado. Em face dessa contradição, os místicos recorrem a outro estado, no qual o homem se acharia "acima de si mesmo" e se integraria a uma misteriosa totalidade chamada Deus. Não sendo místicos não ansiamos por tal estado paradoxal, no qual o homem, pela máxima concentração sobre si mesmo, acaba saindo de si, deixando de ser inteiramente ele próprio, perdendo de vista a sua realidade específica, apagando-a para tentar obter a comunhão com uma infinidade situada fora da vida. Nossa meta não é a inconsciência, mas a elevação da consciência. Porém, mesmo o mais elevado grau de consciência que pode ser atingido individualmente nunca será capaz de reproduzir a totalidade no "Eu", nunca facultará a completa identificação entre um determinado homem e o gênero humano como um todo. Por isso, assim como a linguagem representa em cada indivíduo a acumulação de milênios de experiência coletiva, assim como a ciência equipa cada indivíduo com o conhecimento adquirido pelo conjunto da humanidade, da mesma forma a função permanente da arte é recriar *para a experiência de cada indivíduo* a plenitude *daquilo que ele não é,* isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo.

Toda a arte se liga a essa identificação, a essa capacidade infinita do homem para se metamorfosear, de modo que, como Proteu, ele pode assumir qualquer forma e viver mil vidas diferentes sem se destruir pela multiplicidade da sua experiência. Balzac costumava imitar o andar e os gestos das pessoas que caminhavam adiante dele na rua, com a finalidade de absorvê-las a seu próprio ser, ainda que fossem pessoas estranhas. Apaixonava-se tão obsessivamente por seus romances que os personagens destes se lhe tornavam mais reais do que a realidade exterior que o cercava. Aqueles que, entre nós, se limitam a consumir a arte como entretenimento não correm semelhante risco: porém o nosso "Eu" limitado sofre uma ampliação maravilhosa pela experiência de uma obra de arte. Realiza-se dentro de nós um processo de identificação, de modo que podemos sentir, quase sem esforço, que não somos meras testemunhas da criação, que somos um pouco, também, criadores daquelas obras que estendem os nossos horizontes e nos elevam acima da superfície a que estamos pegados. Desse modo, não deixa de haver uma verdade na idéia de que a arte é um substituto da vida. Procuremos, contudo, observar como os homens insatisfeitos, de hoje, identificando o ego triste deles com príncipes, rijos *gangsters* ou amantes irresistíveis, são diferentes dos homens livres e conscientes de uma sociedade futura. O homem da sociedade futura já não precisará de ideais primitivos produzidos em massa, porque sua vida será cheia de conteúdo e porque ele se estará esforçando por alcançar um conteúdo ainda maior e mais rico. A arte — como meio de identificação do homem com a natureza, com os outros homens e com o mundo, como meio de fazer o homem sentir e conviver com os demais, com tudo o que é e com o que está para ser — está fadada a crescer na mesma medida em que cresce o homem. O processo de identificação originalmente atingia apenas uma reduzida categoria de seres e fenômenos naturais, mas já se estendeu para além do mero reconhecimento dessa categoria de seres e fenômenos naturais e se encaminha para uma forma superior de união do homem a toda a humanidade e ao mundo em geral.

Em seu romance *Wilhelm Meister*, Goethe criou uma personagem maravilhosa e enigmática: Makarie, a estranha mulher que se identificou com o sistema solar e cuja mágica unidade com o universo é observada e aferida por um astrônomo. Goethe escreveu:

> Makarie mantinha com o nosso sistema solar uma relação que dificilmente se ousaria definir. Ela não se limitava a contemplá-lo, na mente, na alma, na imaginação, mas chegava mesmo a fazer como que parte dele. Desde a infância, ela caminhava em redor do sol. Ou, mais precisamente, conforme descobrimos agora, caminhava em espiral, afastando-se cada vez mais do centro solar e chegando a outras regiões...
>
> Essa propriedade dela, conquanto gloriosa, lhe havia sido imposta desde os mais tenros anos como uma pesada tarefa a ser cumprida. ... A superabundância de semelhante condição era de certo modo mitigada pelo fato de que também ela tivesse, aparentemente, o seu dia e a sua noite. Pois, quando a sua luz interior bruxuleava, ela conse-

gações externas; quando, porém, a sua luz interior se reavivava, era levada a ansiar por um descanso bem-aventurado.

Essa curiosa descrição, que lembra os depoimentos de certos místicos, expressa o panteísmo de Goethe. Makarie é um símbolo para a unidade do homem criador com o mundo, e o astrônomo simboliza a ciência, nele personificada. À "superabundância" da "condição" de Makarie falta um elemento social: a unidade do ser humano criador não é apenas com o mundo natural, mas também com o resto da humanidade. E, na sociedade, essa "superabundância", tal como a temos conhecido até o presente, tem sido o pesado fardo de uns poucos homens e de mulheres. Numa sociedade verdadeiramente humana, porém, as molas da faculdade de criar terão um poder impulsionador muito, muito maior. A experiência artística já não será um privilégio e sim o dom normal de homens livres e ativos; chegaremos a uma como que *genialidade social*.

O homem, que se tornou homem pelo trabalho, que superou os limites da animalidade transformando o natural em artificial, o homem, que se tornou um mágico, o criador da realidade social, será sempre o mágico supremo, será sempre Prometeu trazendo o fogo do céu para a terra, será sempre Orfeu enfeitiçando a natureza com a sua música. Enquanto a própria humanidade não morrer, a arte não morrerá.

gações externa
levada a ansiar

Essa cu
tos místicos,

Impresso em off-set por
EDITORA SANTUÁRIO
Rua Pe. Claro Monteiro, 342
Aparecida - São Paulo
Fone DDD (0125) 36-2140
com filmes fornecidos pelo editor.

A NECESSIDADE DA ARTE

9ª edição

Uma nova edição brasileira, a nona, é publicada deste excelente livro que concebe a arte como "substituto da vida", como a forma de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante, idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade.

No entanto, será a arte apenas um substituto? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem e o mundo? E, naturalmente, poderá a função da arte ser resumida em uma única fórmula? Não satisfará ela diversas e variadas necessidades? E se, observando as origens da arte, chegarmos a conhecer a sua função inicial, não verificaremos também que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

É preciso advertir que tendemos a considerar natural um fenômeno surpreendente: milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? Dizer que procuram distração, divertimento, relaxação, é não resolver o problema. Por que motivo distrai, diverte e relaxa o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com a música, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça, de um filme? Por que reagimos em face dessas "irrealidades" como se elas fossem a realidade intensificada? E, se alguém nos responde que almejamos escapar para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos, então uma nova pergunta se apresenta: Por que nossa própria existência não nos basta? Por que esse desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que, na penumbra do auditório, fixamos o nosso olhar

(continuação da 1ª aba)

admirado em um palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que tão completamente absorve a nossa atenção?

Este livro representa uma tentativa para responder a questões como essas, com base na convicção de que a arte tem sido, é e será sempre necessária.

•

ERNST FISCHER, poeta, escritor, filósofo e jornalista, austríaco nascido em 1899 e falecido há vários anos, foi também Ministro da Educação do governo provisório estabelecido em seu país logo após a libertação em 1945.